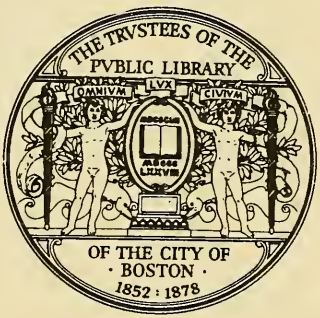
Boston
Public Library



Gift of
Estate of
Madame Olga Koussevitzky

Священникъ
Георгій [illegible]
Извѣковъ

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/uproshchennaiaga00riem

Г. Риманъ.

Священникъ Георгій Яковлевичъ Извековъ.

УПРОЩЕННАЯ ГАРМОНІЯ

ИЛИ

УЧЕНІЕ

О ТОНАЛЬНЫХЪ ФУНКЦІЯХЪ

АККОРДОВЪ.

Переводъ съ нѣмецкаго съ примѣчаніями

Ю. Энгеля.

Цѣна 1 р. 50 к.

Парижъ 1900 г. Высшая награда Grand prix и Золот. медаль.

1896

Переводъ собственность издателя

П. ЮРГЕНСОНА,

Коммиссіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русск. Музыкальн. Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.

МОСКВА, Неглинный проѣздъ 14. **ЛЕЙПЦИГЪ,** Тальштрассе 19.

С.-Петербургъ у І. Юргенсона. | Варшава у Г. Сенневальда.

Дозволено цензурою. Москва, 6 Октября 1901 года.

Кон
M750
.R55817
1901x

Паровая скоропечатня П. Юргенсона въ Москвѣ.

Посвящаетъ

Эбенезеру Прауту

профессору гармоніи и контрапункта въ королевской музыкальной академіи въ Лондонѣ, піонеру музыкальнаго прогресса

Авторъ.

Висбаденъ,
Окт. 1893 г.

Оглавленіе.

Стр.

Введеніе. (Гармонія. Мелодія. Сродство тоновъ. Обертоны. Унтертоны. Мажорный и минорный аккорды. Три функціи. Модуляція) 1

Глава I. Употребленіе главныхъ гармоній (тоники и доминантъ) въ ихъ чистомъ видѣ. 15

§ 1. *Верхніе и нижніе обзвуки.* § 2. *Четырехголосное сложеніе.* Расположеніе отдѣльнаго аккорда. § 3. *Прямой квинтовый ходъ (T—D* и *^0T—^0S).* Связываніе аккордовъ. Параллельныя октавы. Квартсекстаккордъ (D_4^6 и S_{VI}^{IV}). § 4. *Противоположный квинтовый ходъ* (*T—S* и *^0T—^0D*). Полныя (двустороннія) каденціи. § 5. *Тоновый ходъ* (*S—D* и *^0D—^0S*). Параллельныя квинты. Тритонъ. Партитура. § 6. *Сторонняя смѣна* (*^+T—^0S* и *^0T—^+D*). *Противоположно-квинтовая смѣна* (*^0S—D^+*) и *квинтовая смѣна* (*^0S—^+S* и *^0D—^+D*). Шаги голосовъ на уменьшенные и увеличенные интервалы. Переченье. Модуляція.

Глава II. Характерные диссонансы. Параллельные созвуки. Созвуки вводной смѣны. 80

§ 7. *Характерные диссонансы* (D^7, S^{VII}, S^6, D^{VI}), Употребленіе диссонирующихъ тоновъ. Альтовый ключъ. Фигурація посредствомъ проходящихъ и вспомогательныхъ (перемѣнныхъ) нотъ. § 8. *Терцсептаккорды* (D^7, S^{VII}) *и параллельные созвуки* [(*Tp*, *Sp*, *Dp*, *^0Sp*; *Tp*, *^0Sp*, *^0Dp*, *^+Dp*). Употребленіе мнимыхъ консонансовъ. Дозволенное удвоеніе терціи. *Терцовая смѣна. Вводная смѣна. Малотерцовая смѣна. Тоновая смѣна. Тритоновая смѣна. Теноровый ключъ. Терцовый ходъ. Малотерцовый ходъ. Вводный ходъ.* § 9. *Дорійская секста, миксолидійская септима, лидійская кварта, неаполитанская секста* (*фригійская секунда*). Церковные лады. Воскрешеніе особыхъ средствъ выраженія, свойственныхъ этимъ ладамъ. Каденціи: заключительная, половинная, ложная (прерванная). *Противоположная тоновая смѣна. Тритоновый ходъ. Хроматически-полутоновая смѣна. Чрезмѣрно-секстовая смѣна. Чрезмѣрно-секундовая смѣна. Дважды-терцовая смѣна. Хроматически-полутоновый ходъ.*

Стр.

Глава III. Диссонансы. Секвенціи. Промежуточныя каденціи. 155

§ 10. *Дополненіе ученія о диссонансахъ.* Проходящіе диссонансы. Приготовленные диссонансы. Альтерированные аккорды. Свободно вступающіе диссонансы. Фигурація при помощи синкопъ. § 11. *Секвенціи.* Пятиголосное сложеніе. § 12. *Промежуточныя каденціи.* Вставка и выпущеніе аккордовъ. *Нотировка транспонирующихъ инструментовъ.*

Глава IV. Измѣненіе тональныхъ функцій (Модуляція). . 201

§ 13. *Обращеніе простѣйшихъ гармоническихъ ходовъ Характерные фигураціонные тоны* (гаммы доминантъ). § 14. *Модуляціонная сила простѣйшихъ гармоническихъ ходовъ.* § 15. *Модуляціи посредствомъ терцсептаккордовъ и терцнонаккордовъ. Энгармонизмъ.* § 16. *Модуляціи посредствомъ созвуковъ терцовой смѣны.* § 17. *Модуляціи посредствомъ менѣе обычныхъ гармоническихъ ходовъ* (вводныхъ, терцовыхъ и т. п.). § 18. *Модуляціи посредствомъ отдаленнѣйшихъ гармоническихъ ходовъ* (тритоноваго и др.). § 19. *Самостоятельное сочиненіе предложеній и періодовъ. Построеніе періода.* § 20. *Органный пунктъ и модулирующія секвенціи.* . . . . . .

	Стр.		*Стр.*
Задачи: 1.	16	**Задачи:** 161—172. .	98—100
„ 2	17	„ 173—184. .	120—121
„ 3	24	„ 185—196. .	124—126
„ 4	30	„ 197—220. .	151—154
„ 5	32	„ 221—236. .	172—174
„ 6— 17 . . .	34—35	„ 237—248. .	183—184
„ 18— 45 . . .	39—43	„ 249—263. .	193—194
„ 46— 81 . . .	47—51	„ 264—280. .	195—196
„ 82—124 . . .	59—65	„ 281—289. .	197—198
„ 125—136 . . .	75—77	„ 290—300. .	200
„ 137—148 . . .	78—80	„ 301—305. .	258—266
„ 149—160 . . .	95—96		

Краткій объяснительный словарь цифровки и терминологіи. 276

Алфавитный предметный указатель. 284

Предисловіе къ русскому изданію.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ появилась на русскомъ языкѣ (пер. Ю. Энгеля, изд. П. Юргенсона) книга Г. Римана „Систематическое ученіе о модуляціи, какъ основа ученія о музыкальныхъ формахъ“. Предлагаемая нынѣ „Упрощенная гармонія“ того-же автора имѣетъ совершенно самостоятельное, независимое отъ упомянутой книги значеніе; въ тоже время она можетъ служить какъ бы введеніемъ въ „Ученіе о модуляціи“ и значительно облегчить его изученіе, по сколько вообще общее знакомство съ предметомъ подготовляетъ къ изученію какого-либо его спеціальнаго отдѣла. По поводу нововведеній „Упрощенной гармоніи“, невольно бросающихся въ глаза уже съ заглавной страницы, можно привести слова автора, заимствованныя изъ предисловія къ „Ученію о модуляціи“ и вполнѣ здѣсь умѣстныя.

„Отъ предлагаемой книги не слѣдуетъ ожидать слишкомъ много новаго. Вообще въ моихъ теоретическихъ работахъ новы только метода и терминологія—онѣ-то, можетъ быть, покажутся новыми и здѣсь. Было-бы диковиннымъ предпріятіемъ научить кого-нибудь писать иную музыку, чѣмъ та, какую писали до сихъ поръ. Осмысленное художественное ученіе можетъ только стремиться передать въ самой удобной и полезной формѣ все то, что составляетъ общее техническое достояніе художниковъ; оно должно научить насъ понимать строеніе образцовыхъ произведеній, облегчить процессъ ассимилированія, воспріятія въ собственную творческую силу всего, сдѣланнаго другими; вообще, развить фантазію и предохранить ее отъ односторонности. Поэтому, пусть не кажется цифровка, которой я держусь во всѣхъ своихъ сочиненіяхъ, негодной только потому, что она нова; слѣдуетъ испробовать, не окажется-ли она гораздо полезнѣй цифровки генералъ-баса,—о которой изобрѣтатели ея никогда и не

мечтали, что она будетъ когда-нибудь считаться за нѣчто неразрывно связанное съ теоріей музыки. Моя цифровка только по внѣшнему виду сходна съ генералъ-басомъ, такъ какъ, подобно ему, она обозначаетъ интервалы цифрами; ея цѣль—ясно выразить гармоническое значеніе аккорда, дать теоретическія формулы, а не изобразить только простой конгломератъ тоновъ безъ объясненія ихъ смысла, какъ это дѣлаетъ генералъ-басъ. Само собою разумѣется, что, отказавшись отъ цифровки генералъ-баса, я долженъ былъ отбросить и его терминологію; то, что перешло въ мою терминологію изъ генералъ-баса, совершенно подходитъ къ моей цифровкѣ и изъ нея-же и вытекаетъ. Никто, конечно, не станетъ упрекать меня въ томъ, что я нашелъ короткія названія, обозначающія суть вещи, для многаго такого, что раньше возможно было выразить только посредствомъ подробныхъ описаній. Поэтому я надѣюсь, что и эта книжка пріобрѣтетъ новой методѣ новыхъ друзей".

Замѣченныя опечатки:

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*должно быть.*
45	13 св.	совершенныя	полныя
126	4 сн.	плавкости	плавности
146	13 св.	тоновая смѣна	противоположная тоновая смѣна
211	7 св.	строю	строго
244	8 св.	§ 17	§ 18.
247	5 сн.	§ 18	§ 19.

Введеніе.

Гармонія *учитъ насъ логически осмысленному и технически правильному связыванію аккордовъ* *).

(Аккордомъ называется соединеніе нѣсколькихъ одновременно звучащихъ тоновъ **) различной высоты). Изслѣдованіе естественныхъ законовъ такого связыванія только тогда можетъ считаться надежнымъ, если мы станемъ разсматривать тоны отдѣльныхъ аккордовъ не какъ изолированныя случайныя явленія, а наоборотъ, какъ слѣдствія движенія голосовъ; *послѣдованія аккордовъ*, съ этой точки зрѣнія, *являются результатомъ одновременнаго мелодическаго движенія нѣсколькихъ голосовъ.* Изъ исторіи музыки мы знаемъ, что одновременное мелодическое веденіе нѣсколькихъ голосовъ примѣнялось и постепенно совершенствовалось въ теченіе цѣлыхъ столѣтій прежде чѣмъ, наконецъ, было установлено понятіе о гармоніи въ теперешнемъ ея смыслѣ (т. е. въ связи съ понятіемъ аккорда). Такимъ образомъ, гармонія,—посколько мы опредѣляемъ ее какъ ученіе о многоголосіи—*ведетъ свое начало отъ мелодики.*

Мелодіей *мы называемъ логически осмысленное и эстетически удовлетворяющее движеніе голоса по тонамъ различной высоты.* Эстетическіе законы образованія мелодіи разсматриваются въ философіи музыки [ср. „Кате-

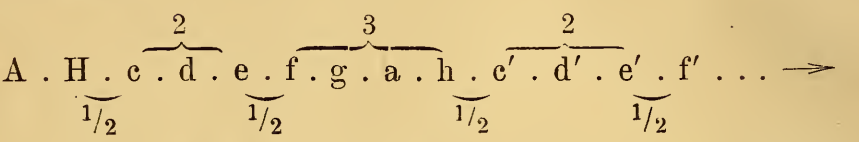
---

*) Въ русскомъ языкѣ слово „гармонія“ приходится употреблять для обозначенія: 1) науки гармоніи (Harmonielehre), 2) совокупности аккордовъ извѣстнаго строя, наклоненія и т. п. (Harmonik) и 3) отдѣльнаго аккорда (Harmonie). *Прим. пер.*

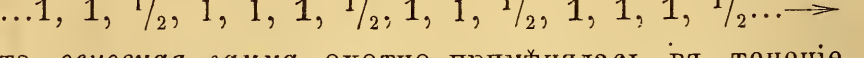
**) Тономъ (ton) мы будемъ называть каждый изъ образующихъ аккордъ (сбзвукъ) звуковъ.

Это-же слово будетъ у насъ обозначать и интервалъ большой секунды, но отнюдь не замѣнять слова „строй“, „тональность“ и т. п., какъ это дѣлается, по примѣру старины, еще и въ наше время. *Прим. пер.*

хизисъ музыкальной эстетики“ („Какъ мы слушаемъ музыку“)] *); что-же касается логически-разумнаго движенія мелодіи, то основой его, какъ тому учитъ насъ исторія музыки, является общая всѣмъ вѣкамъ и народамъ *діатоническая гамма,—простое поступенное послѣдованіе коренныхъ (первичныхъ) тоновъ нашей теперешней звуковой системы:*



Въ этой гаммѣ вы видимъ слѣдующее правильно чередующееся размѣщеніе тоновъ и полутоновъ (h c¹, e f)



Эта *основная гамма* охотно примѣнялась въ теченіе тысячелѣтій, что даетъ намъ право съ твердой увѣренностью предполагать, что она удовлетворяетъ требованіямъ (нашей) природы, является естественно-необходимой, логически-разумной. И дѣйствительно, всякое другое, уклоняющееся отъ этого пути, образованіе мелодіи можетъ быть сведено къ этому основному построенію. Звуки основной гаммы находятся другъ къ другу въ извѣстныхъ отношеніяхъ, которые увѣренно постигаются ухомъ, и въ акустикѣ и математикѣ выражаются точными простыми числовыми отношеніями. Этимъ числовымъ отношеніямъ соотвѣтствуютъ и условія, при которыхъ возникаютъ и продолжаются колебанія упругихъ тѣлъ (въ концѣ концовъ—воздуха), являющіяся причиной звука.

Такія простыя соотношенія, наблюдаемыя при колебаніи струнъ, а также заключенныхъ въ трубку воздушныхъ столбовъ, — или, оставляя въ сторонѣ физику и принимая во вниманіе только область слуховыхъ воспріятій,—такія удовлетворяющія ухо отношенія тоновъ между собою, при которыхъ послѣдованія ихъ другъ за

*) „Katechismus der Musik-Aestetik“ von H. Riemann.

другомъ кажутся намъ музыкально-понятными, осмысленными, называются гармоническими (отъ греческаго слова ἁρμόζειν=связывать, устраивать). Эти-же отношенія будутъ играть руководящую роль, если мы станемъ разсматривать и сочетанія нѣсколькихъ одновременно-звучащихъ голосовъ, т. е. „гармоніи“ (аккорды) въ современномъ смыслѣ этого слова. И если гармонія (какъ послѣдованіе аккордовъ) привела насъ къ мелодикѣ отдѣльныхъ голосовъ, то мелодія (какъ послѣдованіе гармонически-понимаемыхъ звуковъ) приводитъ насъ, въ свою очередь, обратно къ гармоніи; такимъ образомъ, можно сказать, что *эстетическое дѣйствіе каждаго тона мелодіи* въ значительной своей долѣ *) *зависитъ отъ его гармоническаго значенія*, т. е. отъ его, точно распознаваемаго ухомъ, отношенія къ другимъ тонамъ той-же мелодіи, или—если дѣло идетъ о многоголосномъ сложеніи,—къ тонамъ другихъ, одновременно движущихся мелодій.

Каждый **тонъ** по отношенію къ другимъ тонамъ (причемъ въ данномъ случаѣ, какъ и впредь, мы будемъ имѣть въ виду только такіе тоны, которыхъ отношенія гармонически понятны и легко распознаются нашимъ ухомъ) можетъ быть разсматриваемъ двояко: *или этотъ тонъ самъ является prima ratio, твердой опорной точкой, исходя изъ которой мы придаемъ то или иное значеніе другимъ тонамъ, или-же, наоборотъ, мы разсматриваемъ его, исходя изъ какого-либо другого тона и, смотря по его отношенію къ этому послѣднему, придаемъ ему то или иное значеніе*.. Въ первомъ случаѣ онъ представляетъ собой исходный, главный, пунктъ соотношеній между тонами, **приму;** во второмъ случаѣ онъ является уже завпсимымъ тономъ, разстояніе котораго отъ примы выражается посредствомъ соотвѣтствующаго порядковаго числа.

Такъ напр., при сопоставленіи c и g мы можемъ принять за приму c и тогда g будетъ пятой ступенью,—

*) Именно, выключая ту долю, которая является слѣдствіемъ абсолютной высоты этого тона и его отношенія къ общей мелодической линіи, т. е. его движенія вверхъ или внизъ. *Прим. автора.*

отсчитывая отъ c вверхъ (квинтой); или-же мы можемъ принять за приму g, и тогда c будетъ пятой ступенью, отсчитывая отъ g внизъ (нижней квинтой). Такіе промежутки (разстоянія) между тонами, которые мы измѣряемъ, отсчитывая ступени основной гаммы, вообще называются *интервалами*. Нѣкоторые интервалы производятъ на насъ впечатлѣніе простѣйшихъ; ухо улавливаетъ ихъ съ наибольшей увѣренностью и вслѣдствіе этого наиболѣе настоятельно требуетъ ихъ чистаго интонированія. Это именно тѣ интервалы, которые въ физикѣ и математикѣ сводятся къ простѣйшимъ числовымъ отношеніямъ,—посредствомъ-ли измѣренія продолжительности колебаній или длины звуковыхъ волнъ, или-же посредствомъ дѣленія туго натянутой струны на различное количество частей. Обратимся къ послѣднему способу, какъ наиболѣе удобному и легко понимаемому. Здѣсь наиболѣе простымъ является дѣленіе струны на двѣ половины, при чемъ каждая половина струны дастъ тогда октаву звука, соотвѣтствующаго цѣлой струнѣ; обѣ половины струны звучатъ при этомъ одинаково. Очевидно, однако, что отношеніе цѣлой струны къ цѣлой (1 : 1, унисонъ) еще болѣе легко понятно, чѣмъ отношеніе цѣлой къ половинѣ (1 : $^1/_2$). Къ этимъ двумъ отношеніямъ (1 : 1, 1 : $^1/_2$) примыкаетъ третье, отношеніе цѣлой струны къ ея третьей части (1 : $^1/_3$), которому соотвѣтствуетъ интервалъ дуодецимы (квинта октавы); далѣе слѣдуетъ 1 : $^1/_4$ двойная октава, 1 : $^1/_5$ (большая) терція двойной октавы, 1 : $^1/_6$ квинта двойной октавы (октава дуодецимы). Въ нотахъ этотъ рядъ выражается слѣдующимъ образомъ:

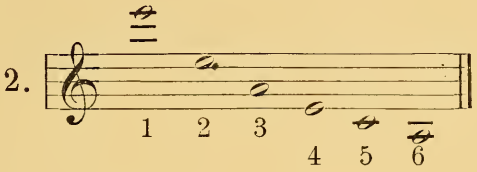
1.

1 $^1/_2$ $^1/_3$ $^1/_4$ $^1/_5$ $^1/_6$

Возьмемъ теперь, наоборотъ, за исходный пунктъ какой-нибудь болѣе высокій звукъ, напр. трехчертное e (e^3), и постараемся найти тѣ легкопонимаемые *) звуки,

*) По отношенію къ e^3. *Прим. пер.*

которые лежатъ ниже этого e^3. Намъ придется тогда вмѣсто дѣленія струны пополамъ увеличивать ея длину вдвое. Такимъ образомъ, если мы обозначимъ длину струны, соотвѣтствующей e^3, черезъ 1, то звукомъ, соотвѣтствующимъ струнѣ удвоенной длины (2), будетъ нижняя октава отъ e^3, т. е. e^2; утроенной длинѣ будетъ соотвѣтствовать a^1; учетверенной—e^1; упятеренной—c^1; ушестеренной—а.

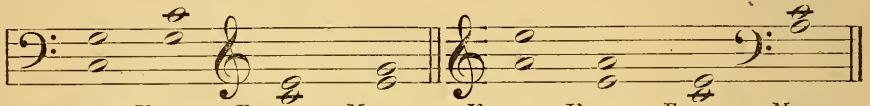


Всѣ интервалы, бо́льшіе чѣмъ октава, музыкантъ представляетъ себѣ не цѣликомъ, а разлагая ихъ при помощи октавы; такъ напр. дуодецима = октавѣ + квинта; квинтдецима = октавѣ + октава; септдецима = октавѣ + октава + (больш.) терція и т. д. Изъ всѣхъ интерваловъ октава — наиболѣе легко понимается (что касается унисона, то онъ вовсе не интервалъ: вѣдь въ немъ разстояніе между двумя звуками сводится къ нулю); звуки, отстоящіе другъ отъ друга на разстояніи октавы, носятъ и у насъ, какъ впродолженіи минувшихъ тысячелѣтій, одинаковое названіе и разсматриваются, какъ повтореніе одного и того-же звука въ различныхъ областяхъ звуковой системы. Мелодическая основная гамма (см. выше), пробѣгаетъ шесть чуждыхъ звуковъ, прежде чѣмъ съ восьмой ступенью достигаетъ, наконецъ, наиболѣе легко понимаемаго звука, октавы; но, приведенныя выше части обѣихъ гармоническихъ натуральныхъ гаммъ, представляющихъ собою ряды тоновъ, близко родственныхъ между собою въ гармоническомъ отношеніи (ряды такъ называемыхъ обертоновъ и унтертоновъ), служатъ доказательствомъ, что если промежуточныя ступени мелодической основной гаммы и не являются наиболѣе близко родственными по отношенію къ каждому звуку этой гаммы, то между собой всѣ

они связаны тѣми-же отношеніями, которыми обусловлено и построеніе натуральной гармонической гаммы.

Вмѣсто того, чтобы разсматривать въ предъидущихъ рядахъ каждый изъ тоновъ $^1/_2$—$^1/_6$ или 2—6 по отношенію къ тону 1, попробуемъ сопоставить эти тоны одинъ съ другимъ; тогда мы получимъ слѣдующій рядъ интерваловъ основной гаммы:

3.

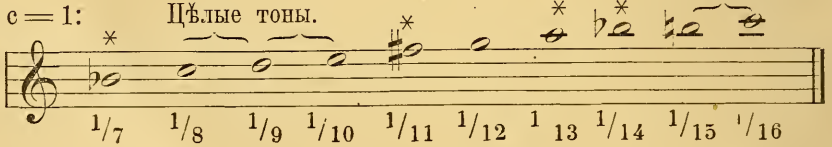


Квинта. Кварта. Большая терція. Малая терція. Квинта. Кварта. Большая терція. Малая терція.

Если-же мы продолжимъ дѣленіе струны и далѣе, на меньшіе части, чѣмъ $^1/_6$, или удлинимъ ее болѣе, чѣмъ вшестеро, то мы получимъ и недостающіе здѣсь меньшіе интервалы, большую и малую секунды; кромѣ того, получится еще цѣлая масса интерваловъ, которые въ нашей музыкальной системѣ не примѣняются:

при $c = 1$: Цѣлые тоны. Полутонъ.

4.

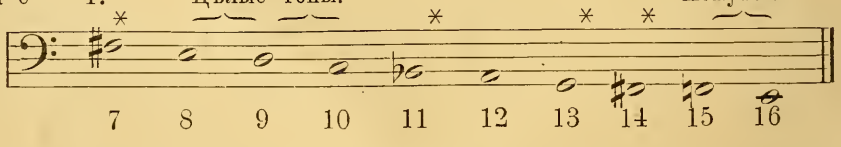


$^1/_7$ $^1/_8$ $^1/_9$ $^1/_{10}$ $^1/_{11}$ $^1/_{12}$ $^1/_{13}$ $^1/_{14}$ $^1/_{15}$ $^1/_{16}$

и

при $e^3 = 1$: Цѣлые тоны. Полутонъ.

5.

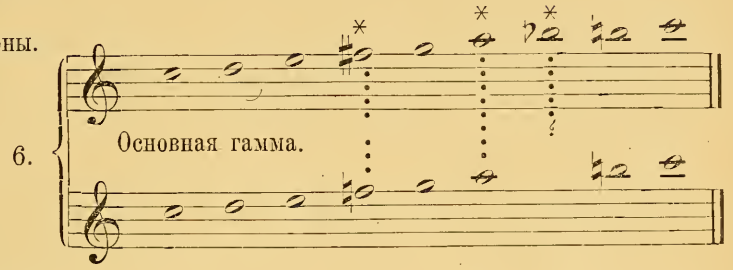


7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Тоны, обозначенные звѣздочкой (*) кажутся нашему уху не совсѣмъ точно соотвѣтствующими обозначающимъ ихъ нотамъ; въ рядѣ обертоновъ—они ниже этихъ нотъ, въ рядѣ унтертоновъ – они выше ихъ. Мы видимъ отсюда, что попытка заполнить октаву рядомъ полученныхъ здѣсь промежуточныхъ ступеней приводитъ насъ къ результату, противорѣчащему даннымъ, добытымъ нашимъ музыкальнымъ опытомъ; четвертая октава гар-

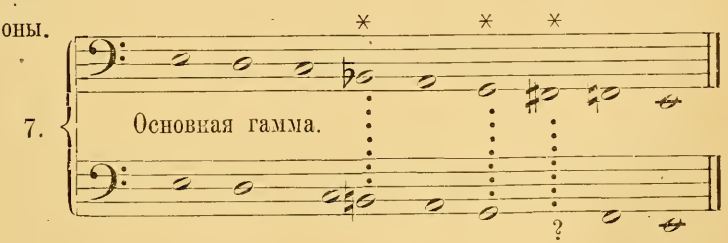
монической натуральной гаммы отличается отъ мелодической основной гаммы тремя тонами, стало быть пятью интервалами:

8.—16. Обертоны.



и

8.—16. Унтертоны.



Ухо наше отнюдь не допускаетъ замѣны нашей основной гаммы одною изъ этихъ двухъ, *въ которыхъ секунды* (начиная отъ 8-го до 16-го частичнаго тона) *дѣлаются постепенно все меньше и меньше;* тогда какъ въ основной гаммѣ, какъ уже было сказано, малыя секунды чередуются съ большими. Вообще, *ухо отвергаетъ тоны 7, 11, 13, 14 въ обѣихъ гармоническихъ натуральныхъ гаммахъ* и возстаетъ противъ музыкальнаго примѣненія интерваловъ, образованныхъ этими тонами по отношенію къ ихъ сосѣднимъ тонамъ или къ исходному тону (1). Такимъ образомъ, оказывается невозможнымъ объяснить этимъ путемъ возникновеніе и обоснованіе мелодической коренной (первичной) гаммы (какъ это пытался, напр., сдѣлать Ф. А. Валлотти) *).

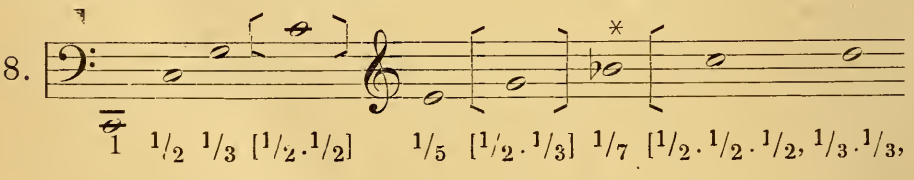
Обѣ гармоническія натуральныя гаммы представляютъ

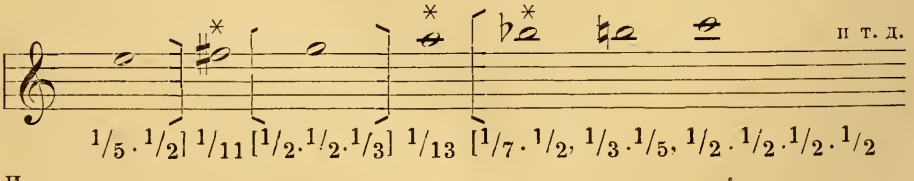
*) Франческо Антоніо Валлотти (1697—1780); извѣстный въ свое время итальянскій органистъ, композиторъ и теоретикъ. Противникъ музыкальной системы Рамо и Тартини, онъ изложилъ свои музыкальные взгляды въ книгѣ „Della scienza teorica e pratica della moderna musica“ (1779 г.). *Примѣч. переводч.*

собою безконечный рядъ все уменьшающихся интерваловъ; ясно поэтому, что, если уже пытаться выводить изъ этихъ гаммъ нашу музыкальную систему, *то надо ихъ въ какомъ-либо мѣстѣ прервать*, ибо въ нашей системѣ не существуетъ, напр., четвертей тона, которые въ гармонической натуральной гаммѣ появляются уже въ ближайшей (за приведенными) октавѣ (въ пятой).

Исключимъ теперь изъ обоихъ рядовъ тѣ тоны, которые относятся къ другимъ, находящимся въ этихъ рядахъ, тонамъ, какъ эти послѣдніе относятся къ исходному (основному) тону, т. е. выдѣлимъ тоны, *родственные въ первой и во второй степени;* такимъ образомъ, мы отбросимъ, напр., тоны 3. 2 = 6, 3. 3 = 9, 3. 4 = 12, 3. 5 = 15 и т. д., а также $^1/_3 . ^1/_2 = ^1/_6$, $^1/_3 . ^1/_3 = ^1/_9$, $^1/_3 . ^1/_4 = ^1/_{12}$, $^1/_3 . ^1/_5 = ^1/_{15}$ и т. д., какъ ближе всего родственные тонамъ 3 и $^1/_3$, относящіеся къ нимъ и отъ нихъ происходящіе; точно также поступимъ мы и съ тонами, получающимися отъ подобнаго же умноженія на $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$ и т. д. тоновъ $^1/_4$, $^1/_5$.....*) или отъ умноженія на 2, 3, 4 и т. д. тоновъ 4, 5.....**).

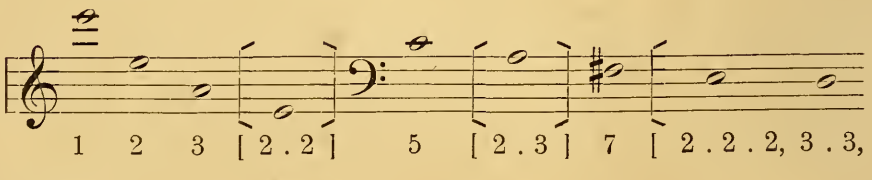
8.



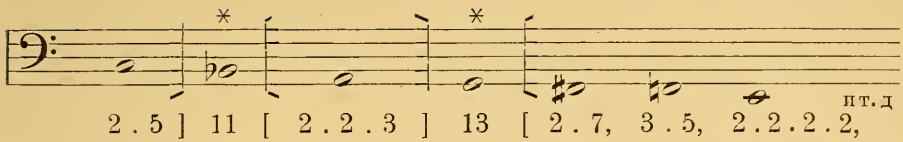


и

9.

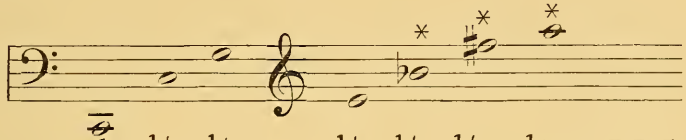


*) Т. е. 4-го, 5-го и т. д. тоновъ въ ряду обертоновъ. *Примѣч. переводч.*
**) Т. е. 4-го, 5-го и т. д. тоновъ въ ряду унтертоновъ. *Прим. пер.*



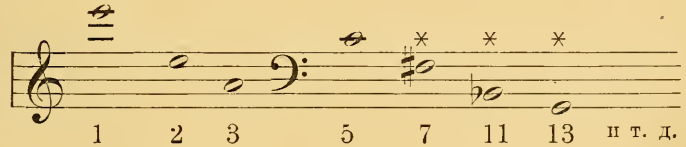
По исключеніи всѣхъ только что упомянутыхъ тоновъ, мы получимъ, такъ сказать, два ствола, отъ которыхъ могутъ быть прямо произведены тоны обоихъ рядовъ.

10.



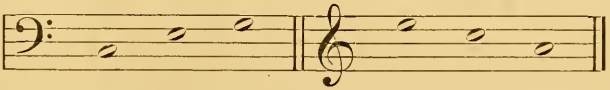
и

11.



Ухо наше въ этомъ ряду первичныхъ тоновъ признаетъ годными для музыкальнаго примѣненія лишь нѣсколько первыхъ (до $^1/_5$ или 5 включительно,—какъ-то видно и изъ обозначеній звѣздочками), и отвергаетъ послѣдующіе тоны (начиная съ 7), такъ какъ они производятъ на насъ впечатлѣніе фальшивыхъ. Что-же представляютъ собою эти полученные нами въ конечномъ результатѣ нѣсколько тоновъ? Это октава, квинта октавы и терція двойной октавы,—въ обоихъ рядахъ отсчитанныя въ противоположныя стороны. Если мы сдвинемъ по возможности ближе другъ къ другу эти тоны, такъ чтобы они звучали въ одной октавѣ, то увидимъ, что для заполненія интервала октавы у насъ получится только два тона, именно терція (большая!) и квинта:

12.



Т. е. изъ всего ряда обертоновъ у насъ остался только *мажорный аккордъ (верхній созвукъ)*, а изъ ряда унтертоновъ только *минорный аккордъ (нижній созвукъ)*;

оба они состоятъ изъ примы, большой терціи и чистой квинты, причемъ въ первомъ случаѣ эти интервалы отсчитываются кверху, а во-второмъ—книзу.

„*Есть только три интервала, доступныхъ нашему прямому (непосредственному) пониманію: октава, (большая) терція и (чистая) квинта* (Морицъ Гауптманъ). *Всѣ же остальные интервалы, какъ съ музыкальной, такъ и съ математической точки зрѣнія, могутъ быть объяснены, какъ прямо происходящіе или потенціально производные отъ этихъ трехъ;* такъ напр., малая терція объясняется какъ $\frac{\text{квинта}}{\text{терція}}$ ($^3/_2 : {}^5/_4 = {}^{12}/_{10} = {}^6/_5$), цѣлый тонъ какъ $\frac{\text{квинта. квинта}}{\text{октава}}$ $\left(\frac{^3/_2 \cdot {}^3/_2}{2} = {}^9/_8\right)$, полутонъ какъ $\frac{\text{терція. квинта}}{\text{октава}}$ $\left(\frac{^5/_4 \cdot {}^3/_2}{2} = {}^{15}/_{16}\right)$ и т. д. Эти соотношенія второй степени разъясняютъ намъ наипростѣйшимъ образомъ значеніе тѣхъ ступеней мелодической основной гаммы, которыя до сихъ поръ казались намъ загадочными.

Эта гамма, какъ мы видимъ, не состоитъ исключительно изъ тоновъ, прямо родственныхъ основному тону; въ нее входятъ тоны, родственные основному въ первой и во второй степени. Поэтому и подойти къ ея объясненію возможно не однимъ какимъ-либо исключительнымъ путемъ, а нѣсколькими различными. Древне-греческіе теоретики (Пиѳагоръ) видѣли въ ней цѣпь квинтъ: f. c. g. d. a. e. h; цѣпь эта заключала въ себѣ (конечно, смотря по тому, какой изъ тоновъ принять за исходный, за приму) тоны, родственные до шестой степени включительно [h получалось какъ шестая квинта отъ $f = \frac{(^3/_2)^6}{2^3} = \frac{729}{512}$ *)].

---

*) Отсчитывая шестую квинту вверхъ отъ f, мы получаемъ $h = (^3/_2)^6 = \frac{729}{64}$; но это h на три октавы выше исходнаго f: для того, чтобы перенести его въ ту-же октаву, что и это f, надобно $\frac{729}{64}$ раздѣлить на 2^3, т. е. на 8; получится $\frac{729}{512}$. *Прим. пер.*

Но съ тѣхъ поръ, какъ мы познакомились со значеніемъ терцоваго родства тоновъ (ср. „Katechismus der Musikwissenschaft“ von Riemann, стр. 9 и далѣе), гораздо проще сводить мелодическую основную гамму къ главному тону (примѣ) съ его терціей и квинтой, и къ его верхней и нижней квинтамъ съ ихъ терціями и квинтами.

		1	$^4/_5$	$^2/_3$								$^3/_2$	$^5/_4$	1					
		c	*e*	*g*								*a*	*c*	*e*					
		:		:				или				:		:					
f	*a*	*c*		*g*	*h*	*d*				*d*	*f*	*a*		*e*	*g*	*h*			
1	$^4/_5$	$^2/_3$		1	$^4/_5$	$^2/_3$				$^3/_2$	$^5/_4$	1		$^3/_2$	$^5/_4$	1			

Всякій тонъ вмѣстѣ съ прямо-родственными ему тонами (терціей и квинтой, или ихъ октавами) *одного наклоненія* (одной стороны),—стало-быть прима, верхняя терція и верхняя квинта, или-же прима, нижняя терція и нижняя квинта, *производятъ на наше ухо впечатлѣніе какъ бы связаннѣйшимъ единствомъ и отличаются отъ всѣхъ, болѣе отдаленныхъ по родству тоновъ, своею принадлежностью къ одному и тому-же созвуку.*

Каждый изъ этихъ трехъ тоновъ можетъ заступить мѣсто этого созвука; и даже въ случаѣ отсутствія примы для насъ является возможнымъ понимать квинту или терцію какого-либо созвука въ смыслѣ замѣстительницъ этого созвука.

Тоны, входящіе въ составъ одного и того-же созвука и могущіе его замѣщать, являются консонансами одинъ по отношенію къ другому (какъ бы сливаются между собою въ объединяющемъ значеніи созвука); тоны-же, входящіе въ составъ различныхъ созвуковъ и ихъ заступающіе, — суть диссонансы по отношенію другъ къ другу. Не слѣдуетъ при этомъ забывать, что всегда только одинъ созвукъ (исходный) можетъ быть взятъ въ качествѣ исходнаго пункта для сужденія*); при чемъ окажется, что всѣ тоны, заступающіе другіе созвуки, мы пони-

*) О томъ, диссонируютъ-ли, или консонируютъ между собою тѣ или другіе тоны. *Прим. пер.*

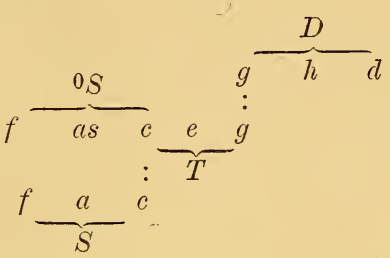
маемъ, какъ препятствующіе консонированію исходнаго созвука. Такимъ образомъ, диссонирующіе аккорды возникаютъ отъ того, что одновременно съ тонами, заступающими какой-либо созвукъ (т. е. съ примой, терціей, квинтой) звучатъ еще и другіе тоны (одинъ или нѣсколько), которые не принадлежитъ къ данному созвуку, а понимаются нами только посредственно, какъ замѣстители другого созвука [само собою разумѣется, находящагося въ доступныхъ нашему пониманію отношеніяхъ къ данному (главному) созвуку].

Каждый тонъ можетъ быть или главнымъ (прима), или зависимымъ, (въ послѣднемъ случаѣ онъ можетъ быть или прямо родственнымъ главному, т. е. прямой терціей или прямой квинтой заступаемаго созвука, или-же родственнымъ во второй степени т. е. примой, терціей или квинтой другого созвука и стало быть диссонансомъ). Точно также и *каждый созвукъ можетъ быть или главнымъ созвукомъ—въ такомъ случаѣ онъ называется* **тоникой,**—*или-же зависимымъ; при чемъ въ послѣднемъ случаѣ онъ можетъ быть или близко-родственнымъ созвукомъ (верхняго или нижняго наклоненія) или-же родственнымъ* *) *лишь во второй степени,* и, стало быть, близко-родственнымъ по отношенію къ третьему созвуку, который, въ свою очередь, уже является близко-родственнымъ (побочнымъ) по отношенію къ главному.

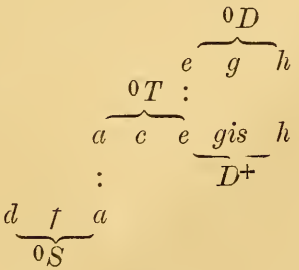
Близко родственны тоникѣ созвуки, извѣстные подъ именемъ доминантъ; а таковыми будутъ, по отношенію къ мажорной тоникѣ (верхнему созвуку) 1) верхній созвукъ (мажорный аккордъ) ея верхней квинты т. е. такъ называемая верхняя доминанта (обердоминанта, короче называемая обыкновенно просто доминантой и обозначаемая нами посредствомъ буквы D), и 2) верхній созвукъ ея нижней квинты, т. е. такъ называемая нижняя доминанта (унтеръ-доминанта или субдоминанта, обозначаемая нами посредствомъ буквы S); въ качествѣ субдоминанты употребляется также и противоположный созвукъ тоники, т. е. нижній созвукъ ея основного тона

*) По отношенію къ главному созвуку, къ тоникѣ. *Прим. пер.*

(примы) *). Нижніе созвуки мы обозначаемъ посредствомъ нуля (0), стало быть, въ томъ случаѣ, когда субдоминанта является минорнымъ аккордомъ, мы будемъ обозначать ее черезъ 0S; такимъ образомъ въ мажорѣ (напр. C-dur) мы имѣемъ:



подобнымъ-же образомъ, по отношенію къ минорной тоникѣ (нижнему созвуку) субдоминантой (0S) будетъ нижній созвукъ ея нижней квинты, а доминантой (0D) – нижній созвукъ ея верхней квинты; въ качествѣ доминанты употребляется также и противоположный созвукъ тоники (D^+) (верхній созвукъ ея примы). Обыкновенно само собой подразумѣвается, что въ качествѣ доминанты въ минорѣ берется верхній созвукъ, но въ сбивчивыхъ случаяхъ изъ предосторожности мы будемъ снабжать D знакомъ +, противоположнымъ знаку 0; такимъ образомъ въ минорѣ, (напр. A-moll') мы имѣемъ:



Наша музыкальная система, какъ мы видѣли, допускаетъ заступленіе созвука не всѣми его частичными тонами, а лишь тѣми, которые доходятъ до терціи (большой),

*) Созвукъ, построенный внизъ отъ примы, стало быть минорный аккордъ,—напр. 0c, т. е. f-moll'ный аккордъ въC-dur'ѣ. *Прим. пер.*

включительно (ср. стр. 9); что-же касается заступленія строя посредствомъ созвуковъ, то здѣсь ограниченіе наступаетъ еще раньше: заступать строй, представлять его, могутъ, кромѣ тоники, только ея квинтовые созвуки. Что же касается созвуковъ верхней и нижней терціи (большой), то хотя ихъ натуральное *) родство по отношенію къ тоникѣ и не подлежитъ никакому сомнѣнію (такъ напр. аккордъ E-dur по отношенію къ аккорду C-dur легко понимается нами, какъ верхній созвукъ его терціи), но все таки, напр. E-dur'ный аккордъ не можетъ успѣшно явиться представителемъ C-dur'наго строя; наоборотъ, онъ является обыкновенно, какъ мы увидимъ, въ качествѣ аккорда родственнаго во второй степени (въ качествѣ доминанты параллельнаго строя **), какъ это подробно будетъ разъяснено впослѣдствіи). Мы можемъ теперь поставить слѣдующіе тезисы, объясняющіе, какой смыслъ придаемъ мы заглавію книги:

.I. *Есть только два рода созвуковъ: верхніе и нижніе; всѣ диссонирующіе аккорды мы будемъ понимать, объяснять и обозначать, какъ модификаціи (видоизмѣненія) верхнихъ и нижнихъ созвуковъ.*

II. *Всякій аккордъ (всякая гармонія) можетъ явиться носителемъ только одной изъ слѣдующихъ трехъ тональныхъ функцій (т. е. гармоническихъ значеній въ предѣлахъ одной тональности, одного строя),—онъ можетъ быть или тоникой, или доминантой, или субдоминантой. Въ измѣненіи этихъ функцій и заключается сущность модуляціи.*

Основываясь на этихъ двухъ тезисахъ, оказывается возможнымъ все ученіе гармоніи изложить въ высшей степени просто и удобопонятно, при чемъ всѣ запрещенія и правила голосоведенія могутъ быть формулированы въ болѣе опредѣленной и связной формѣ, чѣмъ это было возможно до сихъ поръ.

---

*) Т. е. вытекающее изъ натуральной гармонической гаммы. *Пр. пер.*

**) Т. е. строя A-moll. *Прим. пер.*

ГЛАВА I.

Употребленіе главныхъ гармоній (тоники и доминантъ) въ ихъ чистомъ видѣ.

§ 1. Верхніе и нижніе созвуки.

Верхній созвукъ (мажорный аккордъ) образуется отъ соединенія какого-либо тона (примы) съ его (большой) верхней терціей и верхней квинтой; нижній созвукъ (минорный аккордъ)—отъ соединенія тона (примы) съ его (большой) нижней терціей и нижней квинтой.

Чтобы основательно познакомиться и научиться обращаться съ верхними и нижними созвуками, съ которыми мы только и будемъ имѣть дѣло и по отношенію къ которымъ всѣ остальныя гармоніи легко могутъ быть объясняемы въ качествѣ дополнительныхъ, второстепенныхъ, нужно хорошенько запомнить квинтовое послѣдованіе коренныхъ тоновъ:

f c g d a e h*)

а также три большихъ терціи, возможныхъ въ нашей музыкальной системѣ безъ примѣненія знаковъ ♯ и ♭:

f a, c e и g h.

Этотъ рядъ квинтъ можно продолжить, при чемъ квинты будутъ повторяться въ такомъ-же порядкѣ, только съ діезами или бемолями, а затѣмъ съ двойными діезами и двойными бемолями (f♯, c♯, g♯ и т. д.; h♭, e♭, a♭ и т. д.; f×, c×, g и т. д.; h𝄫, e𝄫, a𝄫 и т. д.

Всѣ квинты, входящія въ эти ряды, образуются двумя тонами, имѣющими одинаковые знаки повышенія или пониженія; только квинты, служащія соединительными звеньями между этими рядами, образуются тонами съ

*) Это послѣдованіе надо заучить наизусть, такъ, чтобы быть въ состояніи бѣгло повторить его какъ отъ начала къ концу, такъ и отъ конца къ началу. *Прим. автора.*

различными знаками (это именно тѣ квинты, которыя получаются отъ уменьшенной квинты *) вслѣдствіе корректуры ея на полутонъ; такъ, вмѣсто уменьшенной квинты h : f мы получаемъ благодаря корректурѣ h : f♯ или ♭h : f; точно также получаются, при дальнѣйшемъ продолженіи рядовъ, и соединительныя квинты h♯ : f× и 𝄫h : ♭f). Все это надо хорошенько замѣтить и запомнить. Точно также, относительно любой терціи нужно всегда быть въ состояніи опредѣлить, входитъ-ли она въ число вышеприведенныхъ трехъ терцій, которыя рекомендовалось заучить наизусть, а также въ число производныхъ отъ этихъ трехъ. Понятно, что всѣ эти производныя, находящіяся на тѣхъ-же ступеняхъ, терціи (большія) должны имѣть два одинаковыхъ знака (повышенія или пониженія), какъ и тѣ три терціи, отъ которыхъ онѣ производятся, напр. c♯ : e♯, c♭ : e♭, g♯ : h♯, g♭ : h♭, f♯ : a♯, f♭ : a♭ и т. д. Наоборотъ, всѣ большія терціи, построенныя на ступеняхъ, соотвѣтствующихъ остальнымъ четыремъ терціямъ **), (d : f, a : c, e : g, h : d) образуются, подобно квинтамъ на ступени h : f, двумя тонами съ различными знаками (♯ у верхняго тона, или ♭ у нижняго; ♯ у нижняго тона и × у верхняго, или ♭ у верхняго тона и 𝄫 у нижняго). *Всѣ получающіяся такимъ образомъ терціи* (31) *надобно умѣть дополнить до верхняго созвука*, посредствомъ прибавленія къ терціи верхней квинты отъ ея нижняго тона, а также умѣть *дополнить до нижняго созвука*, посредствомъ прибавленія къ терціи нижней квинты отъ ея верхняго тона; такъ напр., терція c : e, смотря по тому, чѣмъ дополнить ее,=c e g т. е. верхнему

*) Эта уменьшенная квинта получится по краямъ каждаго изъ квинтовыхъ рядовъ, если мы захотимъ продолжать этотъ рядъ безъ корректуры (исправленія) на полутонъ; напр.

h. f. c. g. d. a. e. h. f.

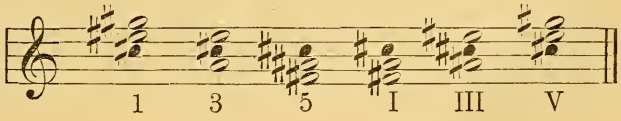
Прим. пер.

**) Эти 4 терціи на полъ-тона меньше большихъ,—и, стало быть, относятся къ числу малыхъ. *Прим. автора.*

созвуку c (обозначается c^+ или просто c), или $\overset{\frown}{a\,c\,e}$ т. е. нижнему созвуку e (обозначается ^0e); *никоимъ образомъ не слѣдуетъ уклоняться отъ рѣшенія этой первой задачи во всемъ ея объемѣ.* Слѣдующимъ весьма полезнымъ упражненіемъ *(второй задачей)* будетъ построеніе верхнихъ и нижнихъ созвуковъ при одномъ данномъ составномъ ихъ тонѣ (при чемъ даннымъ можетъ быть не только основной тонъ (прима), но и терція или квинта). Такъ напр. дано, что e терція нижняго созвука; спрашивается, какіе тоны, кромѣ e, входятъ въ этотъ созвукъ? (Отвѣтъ: прима gis и квинта cis) *).

Предъидущая задача будетъ вполнѣ рѣшена, если ученикъ представитъ себѣ всякій изъ существующихъ тоновъ (не переходя при этомъ границъ нашего нотописанія, т. е. оставляя въ сторонѣ тѣ случаи, гдѣ придется примѣнять знаки тройного повышенія или пониженія) поочередно въ качествѣ 1, 3, 5, а также въ качествѣ I, III, V **), и дополнитъ затѣмъ этотъ тонъ остальными, недостающими до полнаго созвука, тонами; такъ напр., если мы примемъ тонъ cis за исходный пунктъ, то рѣшеніе задачи представится въ слѣдующемъ видѣ:

13.



Чѣмъ основательнѣе продѣлать всю эту подготовительную работу, тѣмъ меньше можно опасаться впослѣдствіи расплывчатаго представленія о строяхъ и объ ихъ главныхъ гармоніяхъ.

---

*) Дано, что e — терція нижняго созвука. Слѣдовательно, прима этого созвука лежитъ на большую терцію выше e, стало быть = gis; квинта лежитъ на чистую квинту ниже примы (gis) или на малую терцію ниже терціи (e), стало быть = cis; весь-же созвукъ = ^{0}gis. *Прим. пер.*

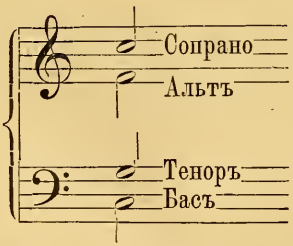
**) Подъ 1, 3, 5 мы будемъ всегда подразумѣвать прииу, терцію и квинту верхняго созвука, (напр. c, e, g въ c^+); подъ I, III, V—прииу, терцію и квинту нижняго созвука (напр. e, c, a въ ^0e). *Прим. автора.*

§ 2. Четырехголосное сложеніе.

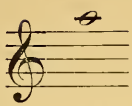
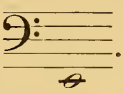
Во введеніи было уже высказано, что гармонія должна научить „логически-осмысленному и технически-правильному связыванію аккордовъ“. Слѣдуетъ добавить къ этому, что въ теченіи столѣтій наиболѣе цѣлесообразной формой упражненій въ такомъ связываніи аккордовъ считалось четырехголосное сложеніе; и это потому, что оно въ одно и тоже время настолько богато, что не нуждается въ слишкомъ многочисленныхъ ограниченіяхъ и настолько просто, что не впадаетъ въ чрезмѣрную тяжеловѣсность и неуклюжесть. Весьма цѣлесообразно принято четыре голоса, отъ одновременнаго мелодическаго движенія которыхъ получаются аккорды, представлять себѣ *въ видѣ четырехъ главныхъ подраздѣленій человѣческаго голоса и соотвѣтственно этому называть ихъ сопрано, альтомъ, теноромъ и басомъ*. Для первыхъ задачъ мы будемъ употреблять простѣйшій способъ нотописанія и два наиболѣе извѣстныхъ ключа (скрипичный и басовый) на двухъ линейкахъ.

На верхней линейкѣ, въ скрипичномъ ключѣ, будемъ помѣщать первую пару голосовъ (сопрано—вверхъ шейками, альтъ—внизъ); нижняя же линейка, съ басовымъ ключомъ, будетъ предназначена для второй пары голосовъ (теноръ — вверхъ шейками, басъ—внизъ), напр.

14.



Особыхъ предписаній относительно объема каждаго изъ голосовъ покуда не требуется; вѣдь наши задачи не представляютъ еще настоящихъ сочиненій для пѣнія. По возможности надо все-таки стараться, чтобы сопрано и басъ не выходили за предѣлы нотныхъ линеекъ,

такъ чтобы лишь въ видѣ исключенія сопрано доходило вверхъ до  , а басъ внизъ до  .

При этомъ условіи, и при соблюденіи приведенныхъ ниже правилъ относительно разстоянія между отдѣльными голосами, движеніе этихъ голосовъ само собой не будетъ переходить за предѣлы, соотвѣтствующіе ихъ дѣйствительному объему.

Итакъ, мы будемъ писать наши задачи для четырехъ голосовъ. Но такъ какъ для начала намъ придется имѣть дѣло только съ консонирующими аккордами (съ верхнимъ и нижнимъ созвуками), содержащими въ себѣ лишь три различныхъ тона, то, для полученія четырехголосія, надобно или заставлять поочередно одинъ изъ голосовъ паузировать (разсмотрѣніемъ этого случая мы не займемся, такъ какъ здѣсь, собственно говоря, нѣтъ четырехголосія); или-же какой нибудь тонъ долженъ одновременно встрѣтиться въ двухъ голосахъ, при чемъ это такъ называемое „удвоеніе“ можетъ происходить и въ одной и той-же октавѣ, и въ различныхъ октавахъ (послѣднее, вообще говоря, предпочтительнѣй перваго, ибо придаетъ аккорду бо́льшую полноту звучности). *Лучше всего удваивать въ верхнемъ созвукѣ приму, въ нижнемъ—нижнюю квинту.* Вторая половина этого правила нуждается въ особой мотивировкѣ. Уже во введеніи было указано на замѣчательный акустическій феноменъ обертоновъ, заключающійся въ томъ, что каждый тонъ нашихъ музыкальныхъ инструментовъ а также и человѣческаго голоса сопровождается цѣлымъ рядомъ звучащихъ одновременно съ нимъ („созвучащихъ“), болѣе высокихъ и гармонически родственныхъ ему тоновъ. Изъ этихъ обертоновъ наиболѣе сильно звучатъ первые, ближайшіе къ основному тону. Такимъ образомъ и третій частичный тонъ (обертонъ), т. е. дуодецима (квинта октавы) звучитъ настолько внятно, что мы едва примѣчаемъ, если въ аккордѣ не хватаетъ этого тона. Поэтому, въ случаѣ нужды, если оказывается почему либо неудобнымъ, чтобы аккордъ былъ полнымъ и со-

стоялъ изъ трехъ тоновъ (позже будетъ объяснено, почему и когда это дѣлается), мы смѣло можемъ, какъ въ мажорномъ, такъ и въ минорномъ аккордахъ выпустить верхній тонъ, образующій квинту *), при чемъ отсутствіе его почти не замѣчается.

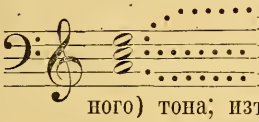
Въ виду той силы, съ которою звучитъ дуодецима **), нижній тонъ квинты ***) является наиболѣе пригоднымъ басовымъ тономъ и для нижняго созвука; его-же цѣлесообразнѣе всего удвоить и въ случаѣ необходимости удвоенія. Нижній созвукъ, какъ мы видѣли раньше, вслѣдствіе своеобразной зависимости своихъ тоновъ отъ лежащаго выше основного тона, стремится какъ-бы сверху внизъ. Но благодаря выбору нижней квинты для баса онъ пріобрѣтаетъ крѣпкій фундаментъ и внизу, исходя изъ котораго онъ посредствомъ ближайшихъ обертоновъ баса снова какъ-бы направляется къ верху, что впрочемъ, нисколько не нарушаетъ особой природы его образованія. Здѣсь, однако, возникаетъ несомнѣнное противорѣчіе: терція нижняго созвука и терція, слышимая, хотя и сравнительно слабо, въ качествѣ пятаго обертона баса—звучатъ различно, (такъ напр. въ нижнемъ созвукѣ e (т. е. въ a-moll'номъ аккордѣ) пятымъ обертономъ баса a будетъ тонъ cis, тогда какъ терція этого аккорда=c; это наноситъ даже нѣкоторый ущербъ физическому благозвучію аккорда). Однако, своеобразный грустный характеръ минорнаго аккорда зависитъ отнюдь не отъ этой звуковой жесткости, а отъ выясненнаго уже выше особаго строенія его тоновъ (сверху внизъ). Этой именно жесткостью и объясняется, почему старинные композиторы не рѣшались оканчивать пьесу полнымъ минорнымъ аккордомъ. Для того, чтобы избѣжать послѣдняго, они или замѣняли его мажорнымъ аккордомъ или прибѣгали къ уловкѣ и вовсе выпускали въ послѣднемъ аккордѣ терцію. Въ наше время эта уловка вышла изъ употребленія; наоборотъ, мы настойчиво требуемъ

*) По отношенію къ басовому тону. *Прим. пер.*

**) Какъ обертонъ баса, если въ басу находится 1 или I. *Прим. пер.*

***) Т. е. именно тотъ звукъ (1 или I), въ качествѣ обертона котораго и слышна квинта аккорда (дуодецима), даже если она и не замѣщена въ аккордѣ отдѣльнымъ голосомъ. *Прим. пер.*

присутствія именно того тона *), который одинъ въ состояніи рѣшить, имѣемъ мы ли мы на лицо верхній созвукъ, или нижній. Отсюда вытекаетъ правило: *терціи нельзя выпускать ни въ верхнемъ, ни въ нижнемъ созвукѣ; но ея нельзя также и удваивать*, ибо, въ противномъ случаѣ, созвукъ пріобрѣтаетъ особую рѣзкость. Если мы оглянемся теперь назадъ, то замѣтимъ, что всѣ предписанія, какъ для верхняго созвука, такъ и для нижняго, совершенно сходятся; это особенно замѣтно, если придать имъ слѣдующую форму (причемъ знакъ 𝄢 относится къ верхнему созвуку, а знакъ 𝄞 къ нижнему):

15. 

можно выпустить; можно и удвоить
нельзя выпустить; обыкновенно не удваивается
хорошо примѣнять въ качествѣ басоваго (основного) тона; изъ удвоеній—наилучшее.

Такъ какъ въ нашемъ простомъ четырехголосномъ сложеніи мы будемъ стремиться къ тому, чтобы четыре мелодически движущихся голоса давали бы и одновременно-благозвучныя гармоническія сочетанія, то мы будемъ избѣгать слишкомъ большихъ разстояній между каждой парой сосѣднихъ голосовъ. Изученіе стиля великихъ мастеровъ, а также точные опыты надъ эффектами звучностей приводятъ къ установленію слѣдующихъ строгихъ предписаній. *Разстояніе между двумя верхними голосами* (сопрано и альтомъ) *не должно превышать октавы; для двухъ среднихъ голосовъ* (альта и тенора) *оно должно быть меньше октавы; не обусловливается за то никакими ограниченіями разстояніе между двумя нижними голосами, теноромъ и басомъ; второй можетъ быть на сколько угодно отдаленъ отъ перваго.* Кромѣ того, *въ нашихъ задачахъ мы будемъ постоянно придерживаться естественнаго распредѣленія въ положеніи голосовъ*, т. е. будемъ избѣгать, чтобы теноръ напр. звучалъ выше альта, альтъ выше сопрано и т. п. *(перекрещиваніе голосовъ)*.

Какъ уже не разъ было сказано, *для баса, какъ фундамента аккорда, наиболѣе пригодны основные тоны созвуковъ*, т. е. въ верхнемъ созвукѣ прима (1), въ ниж-

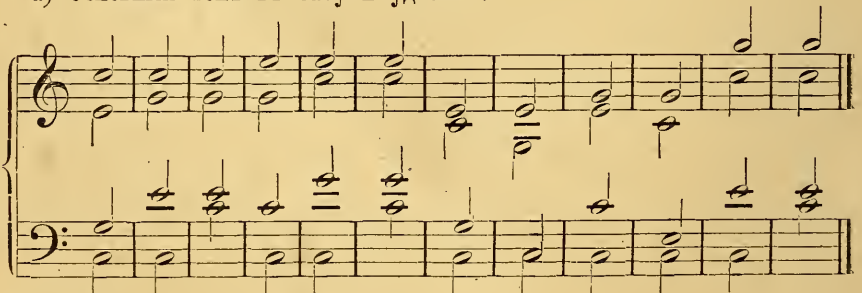
*) Т. е. терціи. *Прим. пер.*

немъ—нижняя квинта (V) *). *Такое расположеніе аккорда наиболѣе желательно для начала задачи*, для конца-же ея оно безусловно обязательно. Оно вполнѣ пригодно и среди задачи, если только басъ не теряетъ при этомъ необходимой пѣвучести вслѣдствіе безсвязныхъ, блуждающихъ скачковъ на далекіе интервалы (ср. слѣдующія далѣе правила для мелодическаго связыванія аккордовъ). Что касается остальныхъ голосовъ, то не существуетъ особыхъ правилъ относительно того, какой тонъ аккорда слѣдуетъ предпочесть въ томъ или другомъ голосѣ. Надо, впрочемъ, замѣтить, что (по крайней мѣрѣ въ мажорѣ) мелодія пріобрѣтаетъ характеръ особой опредѣленности и спокойной законченности, если ее начать и, особенно, окончить основнымъ тономъ (1, V); этотъ тонъ, поэтому, является особенно умѣстнымъ въ вышеупомянутыхъ случаяхъ (по крайней мѣрѣ въ концѣ сравнительно значительныхъ по объему частей сочиненія) въ голосѣ, предназначенномъ спеціально для мелодіи—сопрано.

Послѣ предъидущихъ указаній мы въ состояніи теперь такъ распредѣлить голоса въ каждомъ отдѣльномъ аккордѣ, чтобы аккордъ этотъ звучалъ хорошо; такъ напр. C-dur'ный аккордъ мы можетъ представить въ слѣдующихъ видахъ:

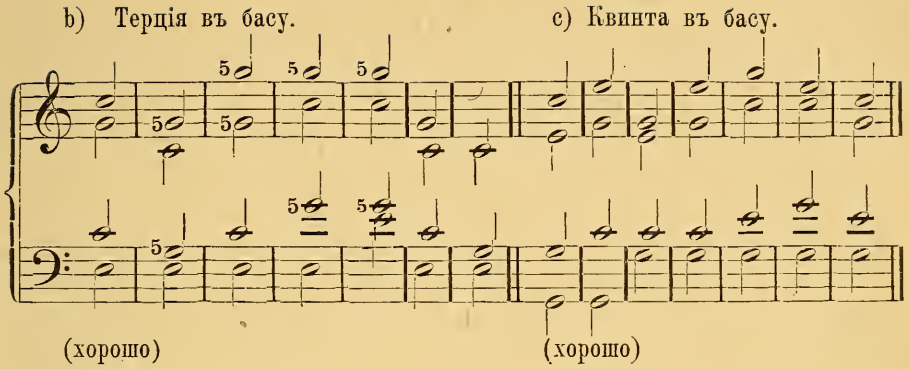
а) Основный тонъ въ басу и удвоенъ.

16.



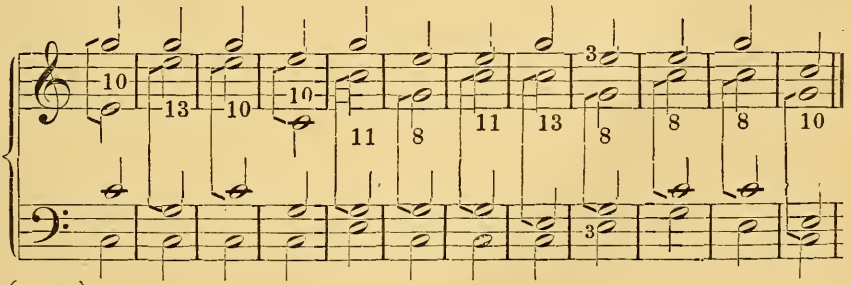
(хорошо).

*) Слѣдуетъ различать три понятія: главный тонъ (или прима), основной тонъ, басовый тонъ. Такъ, въ C-dur'номъ аккордѣ (c^+), главный тонъ (или прима) = c, основной тонъ также = c, басовый-же тонъ можетъ быть c, e или g (смотря по тому, какая нота въ басу). Въ A-moll'номъ-же аккордѣ (e^0) главный тонъ (или прима) = e, основной тонъ = a, басовый тонъ можетъ (смотря по басовой нотѣ) быть a, c и e. *Прим. пер.*



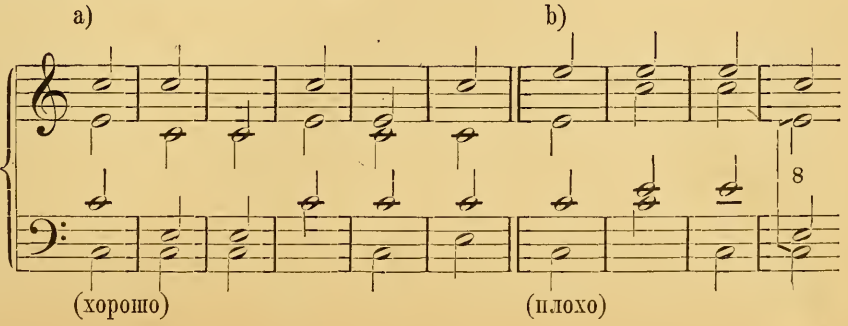
Здѣсь [см. b) мы встрѣчаемся со случаями удвоенія квинты, противъ которыхъ нельзя ничего возразить. Что касается слѣдующихъ далѣе [см. c) удвоеній квинты, то такія удвоенія по большей части прямо необходимы; правило: *если квинта находится въ басу, то она должна быть удвоена* въ одномъ изъ верхнихъ голосовъ. Наоборотъ, слѣдующія расположенія аккордовъ плохи и ошибочны.

17.



Вотъ нѣсколько примѣровъ, гдѣ квинта вовсе выпущена изъ аккорда:

18.



Относительно пункта b) въ этомъ примѣрѣ замѣтимъ, что въ четырехголосномъ сложеніи, удовлетворяющемъ нашимъ строгимъ правиламъ, *удвоеніе терціи* (вообще нежелательное) *звучитъ очень плохо, если въ аккордѣ не хватаетъ квинты*. Съ дальнѣйшими ограниченіями относительно удвоенія терціи и квинты мы вскорѣ познакомимся.

3-я Задача: располагать мажорные и минорные аккорды по образцу примѣровъ 16—18, обозначая каждое расположеніе соотвѣтственной отмѣткой „хорошо“ или „плохо“.

§ 3. Прямой квинтовый ходъ (Связываніе тоники съ созвукомъ прямой квинты: $T—D$ и ${}^0T—{}^0S$).

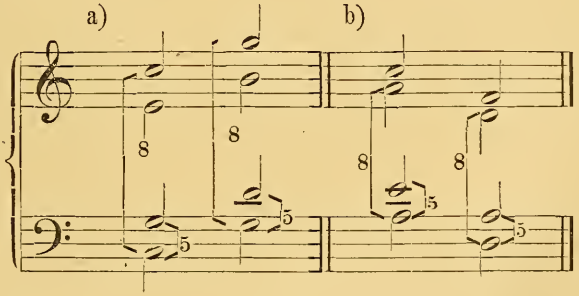
Сдѣлаемъ теперь шагъ впередъ и постараемся связать двѣ гармоніи (два аккорда, два созвука), весьма близко родственныя другъ другу, а именно тонику съ ея прямымъ квинтовымъ созвукомъ, т. е. съ одинаковымъ (по наклоненію) созвукомъ ея прямой квинты. При этомъ для мажора и минора получатся результаты имѣющіе вполнѣ одинаковое относительное значеніе и совершенно различное абсолютное: въ мажорѣ созвукъ прямой квинты послѣ тоники является результатомъ движенія вверхъ, усиленіемъ мажорнаго характера; въ минорѣ тоже послѣдованіе является слѣдствіемъ движенія внизъ и усиливаетъ характеръ минора. Вполнѣ естественно, конечно, что движеніе вверхъ, мажоръ, производитъ на насъ совершенно иное впечатлѣніе, чѣмъ движеніе внизъ, миноръ; не будь этого, за „наклоненіемъ“ пришлось-бы отрицать несомнѣнно присущее ему нынѣ своеобразное и высокое эстетическое значеніе. Прямоквинтовый созвукъ является въ мажорѣ наиболѣе близко родственнымъ созвукомъ верхней стороны*) (верхней доминантой); въ минорѣ—наиболѣе близко род-

*) Т. е. стороны обертоновъ; (тоны прямого квинтоваго созвука въ мажорѣ входятъ, въ качествѣ обертоновъ, въ составъ тоники; напр., въ C-dur'ѣ тоны g^+ входятъ въ составъ c^+). *Прим. пер.*

ственнымъ созвукомъ нижней стороны *) (нижней доминантой); въ первомъ случаѣ мы, исходя изъ тоники, подымаемся, во второмъ — опускаемся; возвращаясь къ тоникѣ, мы въ первомъ случаѣ опускаемся, во второмъ — подымаемся.

Эти простыя гармоническія сочетанія дадутъ намъ возможность вывести важнѣйшія правила для связыванія аккордовъ вообще. На первый взглядъ проще всего кажется соединить эту пару гармонически-родственныхъ другъ-другу аккордовъ такимъ образомъ, чтобы при ходѣ на прямую квинту каждый голосъ въ мажорѣ подымался на квинту, а въ минорѣ—опускался на квинту.

19.

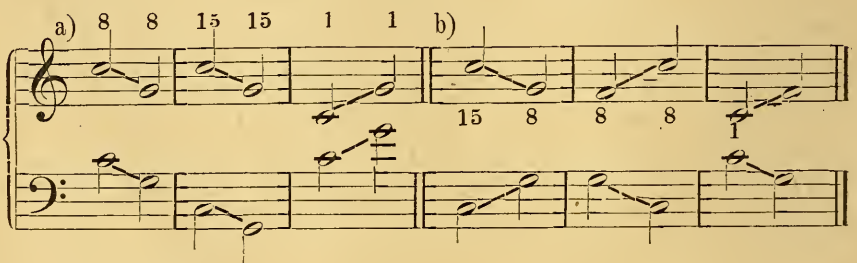


Но противъ такого соединеніи аккордовъ возстаютъ и обычай, и хорошій вкусъ, и здравый смыслъ. Здѣсь между аккордами нѣтъ, собственно, никакой связи, хотя они и поставлены рядомъ; всѣ четыре голоса движутся равномѣрно; ни одинъ изъ нихъ не является самостоятельнымъ и независимымъ отъ остальныхъ,—наоборотъ, кажется, что каждый тащится вслѣдъ за другими. Между тѣмъ, высшимъ закономъ многоголоснаго стиля является правило: каждый голосъ долженъ идти своимъ собственнымъ, наиболѣе естественнымъ путемъ и представлять собой мелодію, т. е. двигаться не по ступенямъ гармонической натуральной гаммы (см. вступленіе), а по ступенямъ мелодической (діатонической) гаммы. Такъ какъ каждый тонъ, какъ мы знаемъ, звучитъ вмѣ-

*) Т. е стороны унтертоновъ; (тоны прямого квинтоваго созвука въ минорѣ входятъ, въ качествѣ унтертоновъ, въ составъ тоники; напр. въ A-moll'ѣ тоны ^{0}a входятъ въ составъ ^{0}e). *Прим. пер.*

стѣ съ цѣлымъ рядомъ своихъ обертоновъ, то при такомъ параллельномъ движеніи двухъ голосовъ въ октавахъ, какое мы видимъ въ примѣрѣ 19a (сопрано и басъ) и 19b (альтъ и басъ), — получится, собственно говоря, вовсе не двухголосіе, а одноголосіе, только усиленное. Итакъ: *строго запрещается вести два претендующихъ на самостоятельность (реальныхъ) голоса* (а таковыми должны быть постоянно всѣ наши четыре голоса) *параллельными октавами*; не позволяется также вести два реальныхъ голоса отъ одноименныхъ тоновъ къ одноименнымъ и въ противоположномъ движеніи (b), такъ какъ при этомъ вслѣдствіе звукового сходства октавныхъ тоновъ получается почти такое же впечатлѣніе, какъ и отъ параллельныхъ октавъ:

20.



(не годится)

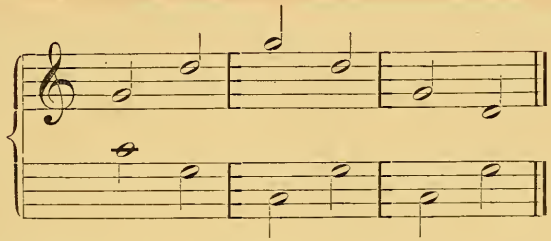
Но уже здѣсь слѣдуетъ замѣтить, что *параллельныя октавы, если они идутъ скачками, не производятъ столь непріятнаго впечатлѣнія, какъ если они получаются при движеніи по ступенямъ гаммы* (мы вскорѣ познакомимся съ послѣдними). Это потому, что движеніе по ступенямъ, болѣе чѣмъ всякое другое, приближаетъ голосъ къ характеру дѣйствительно *голоса* т. е. мелодіи, вслѣдствіе чего особенно непріятнымъ кажется, когда голосъ внезапно теряетъ свою самостоятельность, дѣлается тождественнымъ съ другимъ и сливается съ нимъ.

Тоже самое относится и къ параллельнымъ квинтамъ (см. прим. 19a и 19b, между теноромъ и басомъ). При параллельныхъ квинтахъ скачками непріятное впечатлѣніе получается не столько вслѣдствіе самаго параллелизма, сколько вслѣдствіе безсвязности аккордовъ и недостатка мелодическаго движенія; что-же касается па-

раллельныхъ квинтъ, подымающихся или спускающихся по ступенно,—то здѣсь главной ошибкой является самъ параллелизмъ, производящій въ такихъ случаяхъ въ высшей степени непріятное дѣйствіе.

Квинты скачками въ противоположномъ движеніи

21.



нерѣдко встрѣчаются у лучшихъ композиторовъ.

Но мы не рекомендуемъ примѣненія этихъ квинтъ, а также квинтъ и октавъ, взятыхъ въ противоположномъ движеніи скачками, не говоря ужъ о параллельныхъ октавахъ и квинтахъ, взятыхъ скачками. Ученикъ долженъ совершенно отказаться отъ всего этого, ибо его задачей является изученіе правильнаго стиля, знакомство съ наиболѣе естественными путями и полное усвоеніе голосоведенія гладкаго, плавнаго, само собой разумѣющагося; только совершенно овладѣвъ такимъ стилемъ, онъ сможетъ впослѣдствіи обдуманно и сознательно идти наперекоръ ему и сходить съ обычнаго прямого пути.

Впрочемъ, что касается разсматриваемаго нами теперь гармоническаго послѣдованія, т. е. прямого квинтоваго хода и его перемѣщенія [„ретроградnаго (попятнаго) прямоквинтоваго хода *) “или„ прямого квинтоваго заключенія“], то здѣсь намъ и не придется прибѣгать къ октавамъ и квинтамъ скачками, ни въ прямомъ, ни въ противоположномъ движеніи, если только мы будемъ соблюдать простѣйшее основное правило мелодическаго

*) „Ретроградnымъ“ сдѣлается каждое гармоническое послѣдованіе, если за исходный (начальный) созвукъ взять въ немъ не его первый аккордъ, а второй; иначе говоря, если взаимно перемѣстить составляющіе его два созвука. Ретроградnымъ прямоквинтовымъ ходомъ будетъ, слѣдовательно (въ C-dur'ѣ напр.) не c^+—g^+, а g^+—c^+; т. е. ходъ могущій въ C-dur'ѣ играть роль заключенія, каденціи. *Прим. пер.*

связыванія аккордовъ, которое гласитъ: каждый голосъ стремится достигнуть тона новой гармоніи кратчайшимъ путемъ.

Изъ этого основного положенія вытекаютъ слѣдующія правила: 1) если въ двухъ аккордахъ есть общіе тоны, то лучше всего оставить ихъ въ тѣхъ-же голосахъ („общіе тоны остаются на мѣстѣ“); 2) движеніе по ступенямъ всегда слѣдуетъ предпочитать скачкамъ; особаго вниманія заслуживаютъ *шаги на малую секунду (шаги на полутонъ, вводные* шаги) *).

Движеніе по ступенямъ служитъ основаніемъ здоровой мелодіи (поэтому, дѣйствительно, гамма и является естественной основой мелодіи во всѣ времена); положеніе это остается въ силѣ при самомъ свободномъ, самомъ смѣломъ образованіи мелодіи. Это вовсе не значитъ, что скачки ненужны въ мелодіи; наоборотъ, ея наиболѣе сильно дѣйствующіе моменты создаются именно скачками (могучій подъемъ энергіи или ея внезапный отливъ),— но скачки эти послѣ себя требуютъ полнаго или, по крайней мѣрѣ, частичнаго заполненія пропуска, получившагося при прыжкѣ, посредствомъ новыхъ шаговъ на секунду.

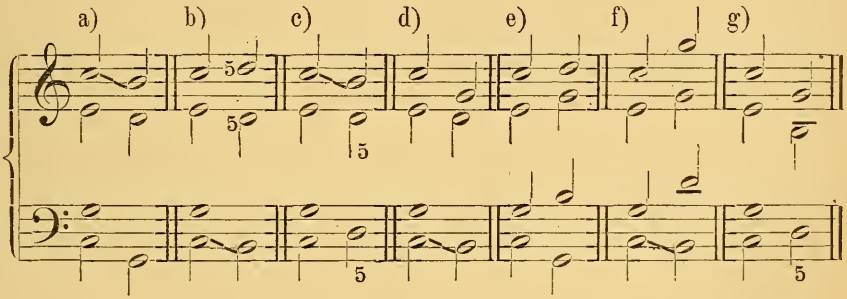
Только басъ, объ исключительномъ положеніи котораго мы уже не разъ говорили, гораздо меньше подлежитъ, — въ общемъ, — правилу движенія по секундамъ. *Для баса очень пригодны основные тоны аккордовъ* (I, V), *особенно, въ началѣ задачи и въ концѣ ея; но въ басу могутъ быть и другіе тоны гармоніи, при условіи, однако, чтобы басъ не выходилъ при этомъ за предѣлы движенія по секундамъ. Терцію гармоніи басъ можетъ взять и скачкомъ*, но, изъ указанныхъ выше чисто-мелодическихъ соображеній, лучше вести его вслѣдъ за этимъ обратно (заполнить получившійся отъ скачка пробѣлъ). Не слѣдуетъ дѣлать въ басу скачка отъ квинты мажорнаго аккорда и отъ примы минорнаго. Также слѣдуетъ избѣгать и скачка въ эти, противоположные основному тоны

*) Не слѣдуетъ упускать изъ вида, что подъ вводнымъ шагомъ авторъ всегда подразумѣваетъ шагъ на діатоническій (а не на хроматическій) полутонъ. *Прим. пер.*

(5, I), особенно если они приходятся на сильное время такта,—за исключеніемъ того случая, когда этотъ сомнительный басъ, оставаясь на мѣстѣ, превращается въ слѣдующемъ аккордѣ въ основной тонъ послѣдняго (объ этомъ „квартсекстаккордѣ“ ниже будетъ сказано подробнѣе; см. прим. къ примѣру 26).

Предъидущія подробныя разъясненія почти исчерпываютъ правила голосоведенія; и если ознакомившись съ ними мы попробуемъ теперь снова связать тонику съ созвукомъ ея прямой квинты, то результатъ получится совсѣмъ иной, чѣмъ раньше (19):

22.

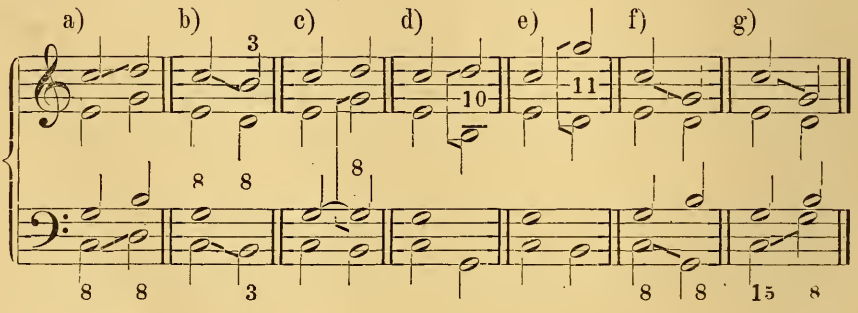


Примѣръ этотъ представляетъ намъ семь переходовъ изъ C-dur'наго аккорда (въ такомъ расположеніи, которое представлено первымъ въ прим. 16) въ G-dur'ный аккордъ. Всѣ эти послѣдованія сдѣланы правильно; третье c) и послѣднее g) не допускаютъ послѣ себя скачка баса отъ квинты d. Первое a) является образцомъ абсолютно-нормальнаго перехода: басъ движется здѣсь отъ основного тона къ основному; въ обоихъ аккордахъ удвоенъ основной тонъ; общій тонъ (g) остается на мѣстѣ (въ тенорѣ, 𝅗𝅥); сдѣланъ вводный шагъ (c—h, въ сопрано); наконецъ четвертый голосъ (альтъ) движется на секунду. Въ переходахъ b) и c) басъ движется мелодически къ терціи и квинтѣ второго аккорда; шага-же отъ основного тона первой гармоніи (c) къ основному тону второй (g) мы мы здѣсь вовсе не видимъ, ибо второе c, какъ и первое (басовое), движется на секунду: въ b) сопрано идетъ въ d″, въ c) оно идетъ въ h′. Въ обоихъ случаяхъ получается удвоеніе квинты, что, какъ намъ

извѣстно, вполнѣ допустимо. Въ послѣдованіи d) шагъ отъ примы къ примѣ, 1—1, всего болѣе естественный для баса, перенесенъ въ сопрано (c″ — g′), что, впрочемъ, также совершенно допустимо. Наиболѣе свободно сдѣланы послѣдніе три перехода: въ e) и въ f) общій тонъ не оставленъ на мѣстѣ, въ e) и g) нѣтъ вводнаго шага. Но и такіе переходы возможно допустить, подъ условіемъ, чтобы къ аккорду C-dur мы подошли, а отъ аккорда G-dur отошли посредствомъ строго-правильнаго и естественнаго голосоведенія. Не слѣдуетъ только примѣнять подрядъ нѣсколько такихъ переходовъ, лишенныхъ мелодической опоры, — по тѣмъ-же самымъ основаніямъ, которыя приведены противъ прим. 19.

Вотъ примѣры неправильныхъ переходовъ:

23.



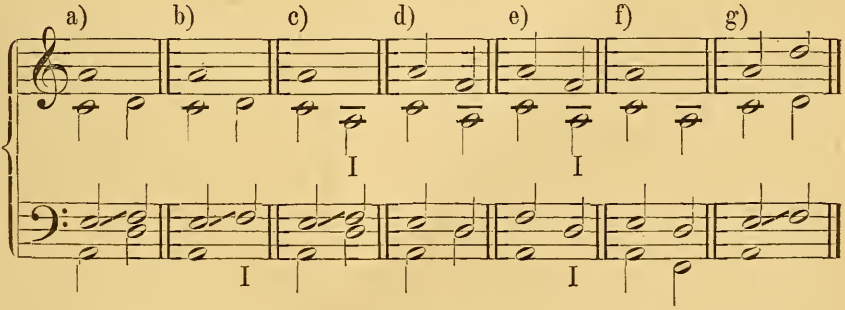
Въ a) параллельныя октавы между сопрано и басомъ; въ b) таже самая ошибка, но еще ухудшенная удвоеніемъ терціи въ доминантѣ (правило: *удвоеніе терціи въ верхней доминантѣ мажора и нижней доминантѣ минора, — хотя бы и при противоположномъ движеніи — считается грубой ошибкой,* такъ какъ оно является, собственно, удвоеніемъ вводнаго тона); въ c) слишкомъ велико разстояніе между альтомъ и теноромъ; въ d) и e) таже ошибка по отношенію къ сопрано и альту; въ f) параллельныя октавы (скачкомъ) между сопрано и басомъ; въ g) такія-же октавы, но въ противоположномъ движеніи, менѣе замѣтныя, но все таки нежелательныя.

4-я Задача: Переходить семью способами (по образцу прим. 22) отъ каждой изъ 11 остальныхъ формъ аккор-

да C-dur (см. прим. 16), при чемъ слѣдуетъ строго соблюдать правила относительно объема голосовъ и разстоянія между ними.

Въ *минорѣ* отношенія между тоникой (^{0}T) и созвукомъ ея прямой квинты (нижней доминантой ^{0}S) почти такія-же, какъ и въ мажорѣ. У нихъ также есть общій тонъ [въ A-moll'номъ аккордѣ (^{0}e) и D-moll'номъ (^{0}a) общій тонъ — a]; здѣсь также можно сдѣлать вводный шагъ (e — f), при чемъ этотъ вводный шагъ, какъ и шагъ на секунду въ противоположную сторону (e – d), дѣлается какъ и въ мажорѣ, отъ примы (I). Но такъ какъ въ минорѣ въ качествѣ наилучшаго для баса и наиболѣе пригоднаго для удвоенія тона мы признали нижнюю квинту (V), то и возникаетъ разница между мажоромъ и минором: тамъ, при связываніи T съ созвукомъ ея прямой квинты, два шага на секунду (вверхъ и внизъ) возможны были отъ тона, предпочтительнаго для баса (т. е. отъ c), здѣсь-же—отъ тона, предпочтительнаго для одного изъ верхнихъ голосовъ (т. е. отъ e). Оттого то удвоеніе I въ минорѣ встрѣчается гораздо чаще, чѣмъ удвоеніе 5 въ мажорѣ, что еще больше подкрѣпляетъ насъ въ необходимости понимать миноръ, какъ противоположеніе мажору. Вотъ примѣры нормальнаго перехода отъ первой формы минорнаго аккорда прим. 16 (ср. ихъ съ прим. 22):

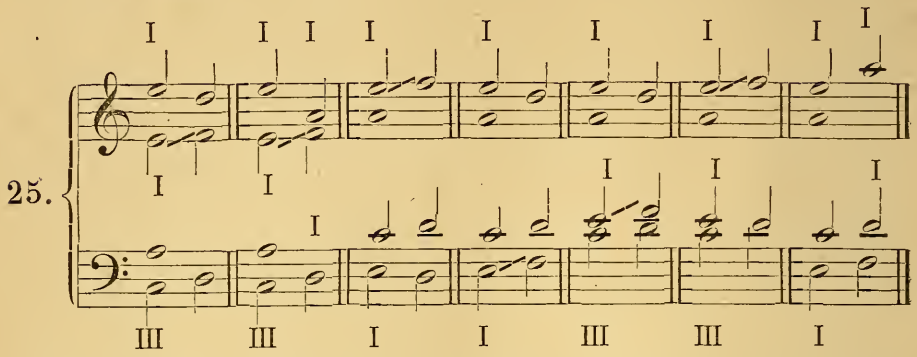
24.



Въ d), e) и f) нѣтъ вводнаго шага. Нельзя отрицать, что свобода движенія здѣсь нѣсколько стѣснена вслѣдствіе того, что, по образцу мажора, мы удваиваемъ въ минорѣ V; поэтому для достиженія бо́льшей легкости

движенія въ минорѣ вездѣ, за исключеніемъ начала и конца, можно свободно удваивать приму (I), а также, посреди задачи, чаще давать терцію басу.

25.

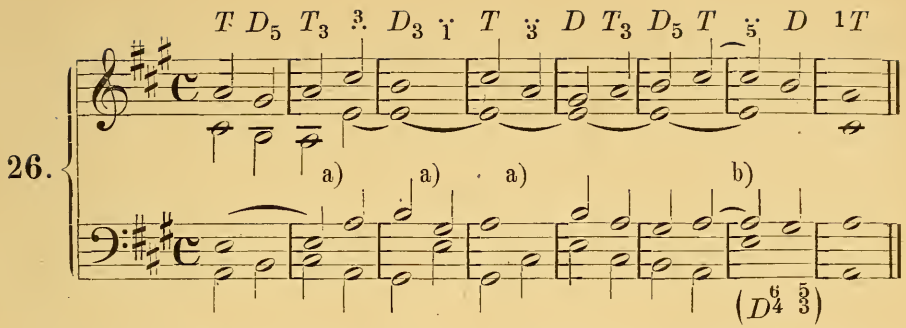


5-я задача. Дѣлать переходы, по образцу прим. 24—25, изъ всяческихъ другихъ положеній минорнаго аккорда.

Теперь впервые мы приступилъ къ выработкѣ связнаго образца въ 8 тактовъ; предварительно, однако, необходимо сдѣлать нѣсколько замѣчаній. Положимъ, что намъ дана слѣдующая задача:

$$\text{₵} : T\,\underset{5}{D} \mid \underset{3}{T}\,\overset{3}{\cdot\cdot} \mid \underset{3}{D}\,\underset{1}{\cdot\cdot} \mid T\,\underset{3}{\cdot\cdot} \mid D\,\underset{3}{T} \mid \underset{5}{D}\,T \mid \underset{5}{\cdot\cdot}\,D \mid T \,\|$$

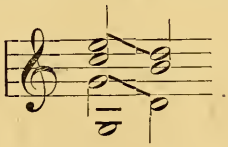
Сперва разъяснимъ вкратцѣ значеніе этой цифровки. Значеніе T и D намъ уже извѣстно (T=тоникѣ мажора, D=верхней доминантѣ мажора). Цифры 1, 3, 5, помѣщенныя *надъ* или *подъ* буквами, или точками, указываютъ, что нужно взять соотвѣтствующій имъ тонъ (приму, терцію, квинту), въ *верхнемъ* или *нижнемъ* голосѣ. Двѣ точки (..) требуютъ повторенія предъидущей гармоніи (при чемъ, однако, измѣненіе расположенія аккорда подразумѣвается вообще само собой); перпендикулярныя черточки обозначаютъ тактовыя черты; знакъ ₵ служитъ тактовымъ обозначеніемъ. Тональность въ задачѣ не указана; но *каждая задача, обозначенная подобнымъ способомъ, должна быть передѣлана во всѣхъ или, по крайней мѣрѣ, во многихъ строяхъ.* Приступимъ теперь къ дѣлу; для начала задачи изберемъ первое положеніе аккорда (см. 16а); строемъ ея пусть будетъ A-dur. Тогда рѣшеніе задачи представится въ такомъ видѣ:



Здѣсь средніе голоса по возможности выдерживаютъ общіе тоны и вообще вращаются въ тѣсныхъ предѣлахъ. Движеніе по секундамъ прекращается только при повтореніи той-же гармоніи (..), какъ напр. во 2, 3 и 4 тактахъ [см. a)], ибо, конечно, шаги на секунду невозможны между тонами одного и того-же созвука; въ такихъ случаяхъ голоса идутъ скачками (прыгаютъ),— всѣ (2-й тактъ) или нѣсколько (3-й и 4-й такты). Такую перемѣну въ расположеніи аккорда надо стараться сдѣлать поосмотрительнѣй, чтобы по возможности лучше подготовить переходъ къ дальнѣйшей гармоніи; здѣсь слѣдуетъ выбрать такое расположеніе послѣдняго изъ повторяющихся аккордовъ, какое будетъ наиболѣе удобнымъ по отношенію къ басу, намѣченному для послѣдующей гармоніи.

Въ b) басъ дѣлаетъ скачокъ въ квинту аккорда, чего мы не совѣтовали (на стр. 18) дѣлать при связываніи различныхъ гармоній. Но здѣсь гармонія не мѣняется; повторяется тотъ-же самый аккордъ, только въ другомъ положеніи, — а въ такихъ случаяхъ скачекъ въ квинту вполнѣ возможенъ (точно также, какъ и скачекъ отъ квинты въ терцію или основной тонъ того-же аккорда). Помимо этого, данное мѣсто какъ разъ подходитъ подъ тотъ случай (стр. 18), когда, даже и при связываніи неодинаковыхъ гармоній, допускается, въ видѣ исключенія, скачокъ баса въ квинту: здѣсь квинта остается затѣмъ на мѣстѣ и превращается въ основной тонъ слѣдующаго аккорда (доминанты). И вотъ чѣмъ объясняется это исключеніе. Тоника съ квинтой въ басу (T_5), обы-

кновенно являющаяся третьимъ отъ конца аккордомъ (antepenultima) и ведущая за собою доминанту, за которою слѣдуетъ заключительная тоника, — въ сущности есть вовсе не тоника, а особый, диссонирующій видъ доминанты, такъ называемый „квартсекстаккордъ“; доминанта вступаетъ здѣсь съ двумя чуждыми тонами, квартой и секстой, которые стремятся спуститься (разрѣшиться) внизъ (въ терцію и квинту аккорда), стало быть съ двумя задержаніями. Изученіемъ задержаній мы займемся гораздо позднѣе; но квартсекстаккордъ настолько необходимъ даже въ наиболѣе простыхъ задачахъ, что, на нашъ взглядъ, безусловно необходимо ввести его и правильно объяснить уже въ самомъ началѣ нашихъ упражненій. Позднѣе намъ не разъ будутъ встрѣчаться диссонирующіе аккорды, съ виду похожіе на консонирующіе (мнимые консонансы); квартсекстаккордъ только первый изъ нихъ. Безусловно необходимое въ квартсекстаккордѣ удвоеніе басоваго тона, является въ сущности удвоеніемъ не квинты, а основного тона (1 доминанты). Слѣдуетъ остерегаться при разрѣшеніи квартсекстаккорда въ доминанту ($\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$) удваивать квинту доминанты, особенно при параллельномъ движеніи, когда такое удвоеніе звучитъ особенно плохо:



Выше въ нашей цифровкѣ появились двѣ новыя цифры 4 и 6. Первая обозначаетъ прямую (чистую) кварту, лежащую полутономъ выше терціи (большой), вторая— прямую (большую) сексту, лежащую тономъ выше квинты.

Наконецъ, въ c) (прим. 26) мы впервые встрѣчаемся со случаемъ, гдѣ необходимо выпустить квинту (въ заключительномъ аккордѣ), ибо въ верхнемъ голосѣ для окончанія задачи желательно имѣть приму.

Задачи 6—11, въ мажорѣ (слѣдуетъ передѣлать ихъ во всѣхъ мажорныхъ строяхъ, до cis-dur и ces-dur включительно).

6) 𝄵 : $\overset{3}{T}$ | D .. | $\overset{3}{T}$ D | T D | T .. | D .. | T .. | D^{6}_{4} $\overset{5}{3}$ | T (𝅗𝅥).

7) 3/4 : $\overset{3}{T}$ D T | D .. $\overset{3}{T}$ | D .. $\overset{5}{\cdot\cdot}$ | T D T | D^{6}_{4} .. $\overset{5}{3}$ | T (𝅗𝅥.) :

8) 𝄵 : $\overset{5}{T}$ $\overset{3}{\cdot\cdot}$ | D T | D^{6}_{4} $\overset{5}{3}$ | T $\overset{3}{\cdot\cdot}$ | D .. | T .. | D^{6}_{4} D | T (𝅝).

9) 𝄵 : D | T D | $\overset{3}{T}$ $\overset{5}{\cdot\cdot}$ | D .. | T .. | D T | D^{6}_{4} $\overset{5}{3}$ | T (𝅗𝅥 𝅗𝅥) :

10) 3/4 : $\overset{3}{T}$ | D $\overset{3}{T}$ D | T .. D^{6}_{4} | $\overset{5}{\cdot\cdot}$ T D | T .. D | T D $\overset{3}{T}$ | D^{6}_{4} $\overset{5}{3}$ | T (𝅗𝅥. 𝅗𝅥).

11) 3/4 : T | .. $\overset{3}{\cdot\cdot}$ | D T | D .. | T D | T D T | $\overset{3}{\cdot\cdot}$ .. .. | D^{6}_{4} $\overset{5}{3}$ | T (𝅗𝅥).

NB. Ноты при заключительной тоникѣ обозначаютъ ея длительность; ноты, поставленныя въ началѣ 11-ой задачи указываютъ ритмъ, который слѣдуетъ провести черезъ всю задачу.

Задачи 12—17, въ минорѣ (слѣдуетъ передѣлать ихъ во всѣмъ минорныхъ строяхъ).

12) 𝄵 : ^{0}T | ^{0}S ^{0}T | $\overset{\text{I}}{\cdot\cdot}$ ^{0}S | T ^{0}S | ^{0}T S | T .. | ^{0}S .. | ^{0}T (𝅝 𝅗𝅥).

13) 𝄵 : $\overset{1}{T}$ $\overset{\text{III}}{\cdot\cdot}$ | ^{0}S .. | ^{0}T .. | ^{0}S .. | ^{0}T $\overset{\text{III}}{\cdot\cdot}$ | ^{0}S $\overset{\text{III}}{\cdot\cdot}$ | $\overset{\text{I}}{T}$ (𝅝).

14) 3/4 : ^{0}T | ^{0}S .. ^{0}T | S T ^{0}S | T .. ^{0}S | ^{0}T (𝅗𝅥).

15) 3/4 : $\overset{\text{I}}{T}$ $\overset{\text{III}}{\cdot\cdot}$ $\overset{\text{V}}{\cdot\cdot}$ | $\overset{\text{III}\ \text{V}}{S}$ T | S $\overset{\text{III}}{\cdot\cdot}$ $\overset{\text{I}}{\cdot\cdot}$ | ^{0}T (𝅗𝅥.).

16) 3/4 : $\overset{\text{I}}{T}$ ^{0}S ^{0}T | ^{0}S .. $\overset{\text{III}}{T}$ | $\overset{\text{V}}{\cdot\cdot}$ ^{0}S .. | ^{0}T (𝅗𝅥.).

17) 𝄵 : ^{0}T ^{0}S | T $\overset{\text{III}}{\cdot\cdot}$ | ^{0}S $\overset{\text{V}}{\cdot\cdot}$ | $\overset{\text{III}}{T}$ .. | $\overset{\text{III}}{S}$ .. | S $\overset{\text{IV}\ \text{III}}{\text{VI}\ \text{V}}$ | ^{0}T (𝅝).

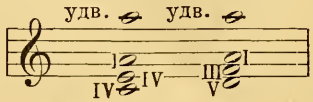
Здѣсь нѣкоторые знаки нуждаются въ дополнительномъ объясненіи. Знакъ ^{0}, какъ извѣстно уже, служитъ обозначеніемъ нижняго созвука; но онъ дѣлается излишнимъ тамъ, гдѣ на лицо есть римскія цифры, ибо по-

слѣднія служатъ для обозначенія интерваловъ, строющихся сверху внизъ, и, стало быть, одно ихъ присутствіе уже указываетъ на миноръ. Въ послѣдней задачѣ, мы въ качествѣ pendant къ доминантъ-квартсекстаккорду въ мажорѣ, ввели такой-же квартсекстаккордъ въ минорѣ *). Въ немъ, конечно, не слѣдуетъ помѣщать въ басу примы (I), ибо тогда аккордъ превратится въ несомнѣнную тонику; удваивать, само собой разумѣется, въ немъ слѣдуетъ только I, ибо, какъ мы послѣ увидимъ, диссонирующіе тоны никогда не удваиваются. Но минорный квартсекстаккордъ лишенъ главнаго средства воздѣйствія, при помощи котораго мажорный аккордъ производитъ опредѣленное впечатлѣніе, а именно той напряженности, съ которою кварта и секста, какъ задержанія сверху внизъ, требуютъ разрѣшенія внизъ, въ терцію и квинту, и которая исчезаетъ только вмѣстѣ съ этимъ разрѣшеніемъ, т. е. когда кварта и секста спустятся внизъ (на ступень) въ терцію и квинту. Такимъ образомъ, и здѣсь, какъ вездѣ, мы видимъ, что различіе дѣйствія, производимаго мажоромъ и миноромъ, заключается въ понятіяхъ „верхъ“ и „низъ“, „кверху“ и „книзу“; понятія-же эти не совпадаютъ одно съ другимъ, а только симметричны другъ другу.

Мы предлагаемъ теперь ученику вторую серію задачъ, отличающуюся отъ первой тѣмъ, что здѣсь дается

---

*) Строящійся, конечно, въ противоположномъ мажору направленіи; напр. въ зад. 17, въ предпослѣднемъ тактѣ, $S\,{}^{IV\ III}_{VI\ V}$ обозначаетъ такой квартсекстаккордъ, переходящій въ нижнюю доминанту, напр. въ A-moll'ѣ

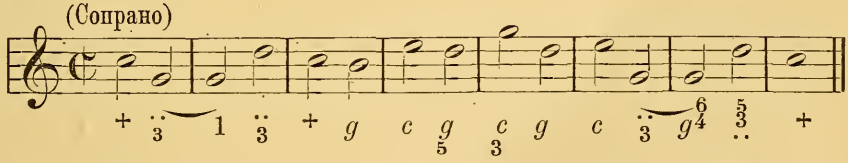


Въ первомъ аккордѣ a′=примѣ (I), отъ которой отсчитываются внизъ IV (e′) и VI (c′), диссонирующія (съ точки зрѣнія автора), какъ задержанія и разрѣшающіяся затѣмъ въ III (f′) и V (d′). Въ виду диссонированія IV и VI, въ первомъ аккордѣ возможно удвоить только I (a′); но помѣстить эту I въ басу невозможно, ибо тогда аккордъ изъ задержаннаго квартсекстаккорда нижней доминанты превратится въ несомнѣнную тонику (см. дальше). *Прим. пер.*

цѣликомъ одинъ голосъ, а также указана тональность (подобныя задачи будутъ даваться и въ теченіи всего курса гармоніи). *Нерѣдко случается, что этотъ данный голосъ дѣлаетъ невозможнымъ соблюденіе правила о томъ, чтобы голоса одного аккорда переходили кратчайшимъ путемъ въ голоса другого аккорда и вообще воячески были бы съ ними связаны.* Напр., если при послѣдованіи тоника-доминанта, въ мелодіи намъ будетъ данъ шагъ отъ терціи къ терціи, то, очевидно, невозможнымъ окажется связать эти гармоніи посредствомъ вводнаго шага (ибо вводнаго тона нельзя удваивать) *). Въ этихъ задачахъ не отмѣчены функціи аккорда, какъ тоники, доминанты или субдоминанты; обозначенъ только основной тонъ аккорда (1, I) малыми латинскими буквами (c, °e). Но ученикъ при рѣшеніи задачъ долженъ непремѣнно обозначать функцію (T, D, и т. д.) каждой гармоніи.

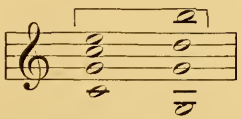
Въ первыхъ задачахъ будетъ весьма легко сдѣлать это; но, чѣмъ дальше, такое обозначеніе будетъ становиться все труднѣе; поэтому надо обязательно пріучаться къ нему съ самаго начала, иначе послѣдующія попытки могутъ и не удаться. Для начала рѣшимъ слѣдующую задачу:

27.



NB. (Если при нотѣ нѣтъ никакого знака, или-же находится только цифра, знакъ + или знакъ 0 безъ буквы, обозначающей созвукъ и безъ двухъ точекъ (..),—это значитъ, что мажорной примой является сама нота;

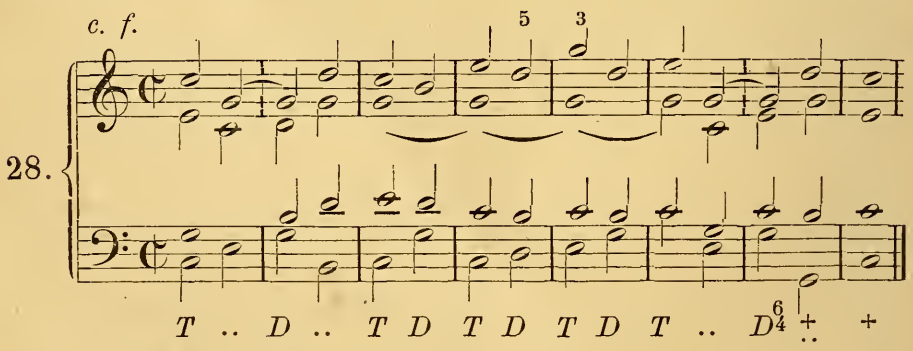
*) Напр., въ C-dur'ѣ, случай этотъ представится въ такомъ видѣ:



здѣсь нѣтъ связывающаго вводнаго шага c—h, ибо иначе пришлось бы во второмъ аккордѣ удвоить h. *Прим. пер.*

цифра въ такомъ случаѣ обозначаетъ тонъ, требуемый для баса; въ тѣхъ же случаяхъ, когда при этомъ данъ и басъ, эта цифра обозначаетъ тонъ требуемый для верхняго голоса).

Прежде всего слѣдуетъ данный голосъ такъ вписать въ нотную систему, чтобы другой голосъ помѣщающійся на томъ-же нотоносцѣ, не перепутался съ даннымъ и легко могъ-бы быть отъ него различимъ (здѣсь намъ дается сопрано, — стало быть данный голосъ надобно помѣстить на верхней линейкѣ, шейками вверхъ). Если дано сопрано, то всѣ обозначенія слѣдуетъ помѣстить надъ верхней линейкой; они должны быть помѣщены между обѣими линейками, если даны альтъ или теноръ, и подъ нижней линейкой, если данъ басъ; кромѣ того, съ самаго начала должно обозначить, какой голосъ данъ, посредствомъ буквъ c. f. (cantus firmus т. е. данный голосъ), помѣщенныхъ, смотря по условію задачи, надъ или подъ верхней или нижней линейкой. Несоблюденіе этихъ правилъ затрудняетъ учителя при исправленіи задачъ и можетъ ввести его въ ошибку, напр. въ передѣлку cantus firmus'a и т. п. Вотъ напр. въ какомъ видѣ можетъ явиться вышеприведенная задача, рѣшенная и сопровожденная указаніемъ функцій каждой гармоніи:



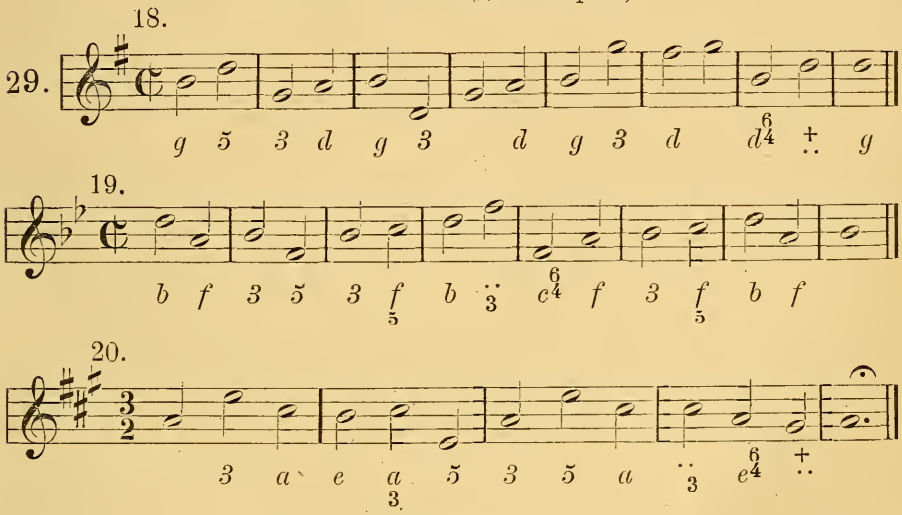
(Второй образецъ.)

NB. Обозначеніе $\frac{5}{3}$ послѣ $\frac{6}{4}$ можно замѣнить и знакомъ чистаго верхняго созвука (мажорнаго аккорда) т. е. $^{+}$, какъ это и сдѣлано въ предпослѣднемъ тактѣ (внизу).

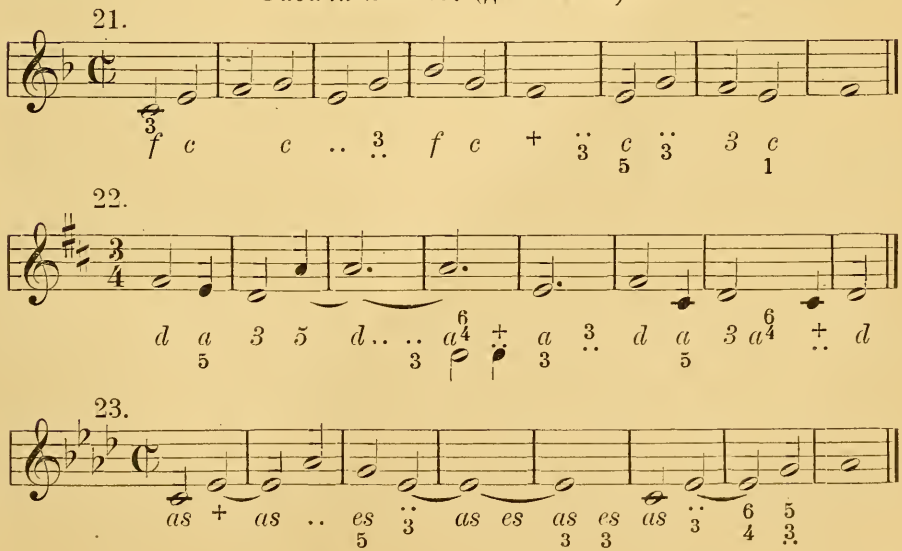
Въ вышеприведенномъ рѣшеніи задачи (см. прим. 28) есть мѣста, гдѣ голосоведеніе не отличается особой гладкостью (такты 1—2, 3, 5, 7); предлагаемъ ученику исправить ихъ.

1. Мажоръ.

Задачи 18—20. (дано сопрано).

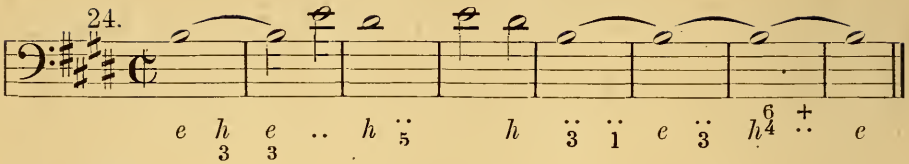


Задачи 21—23. (данъ альтъ).

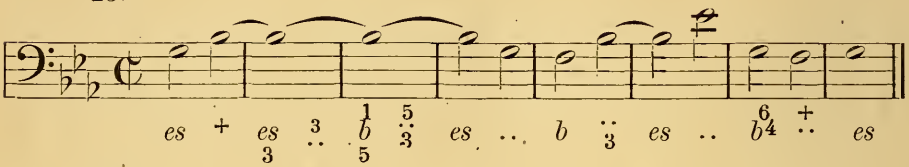


Задачи 24—27. (данъ теноръ).

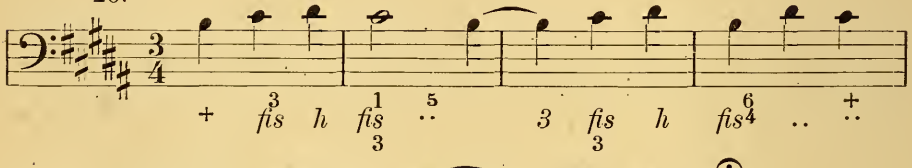
24.

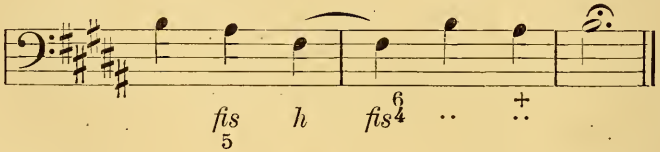


25.

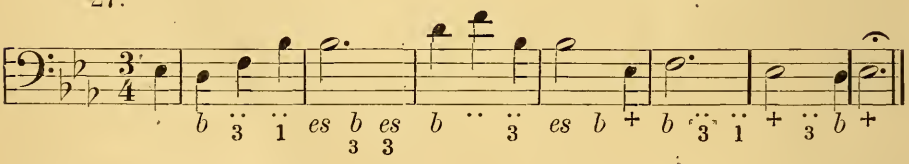


26.



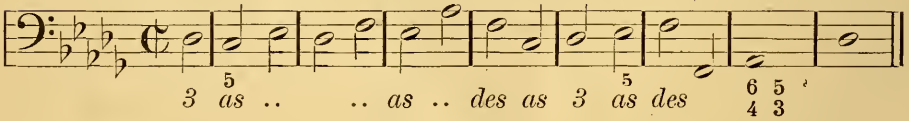


27.

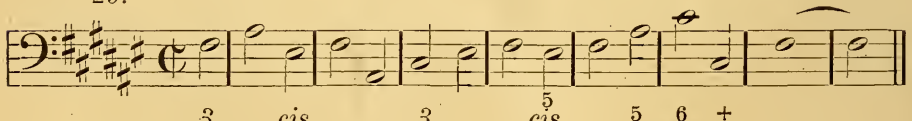


Задачи 28—31. (данъ басъ).

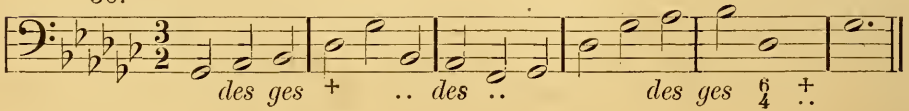
28.



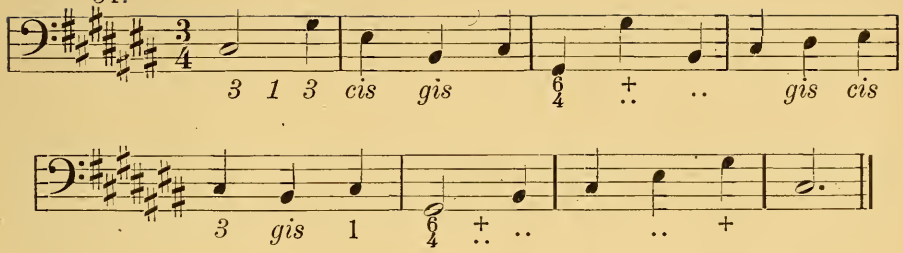
29.



30.



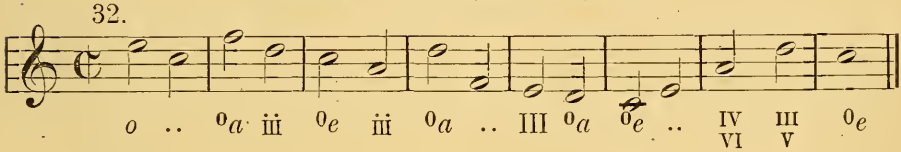
31.



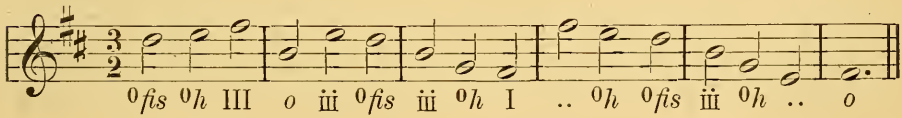
II. Миноръ.

Задачи 32—34. (дано сопрано).

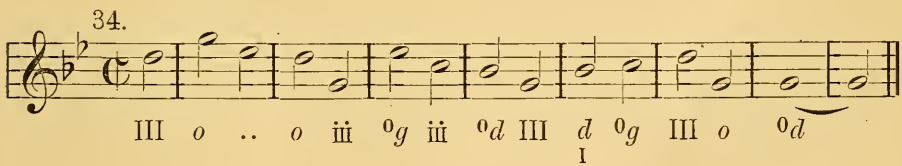
32.



33.

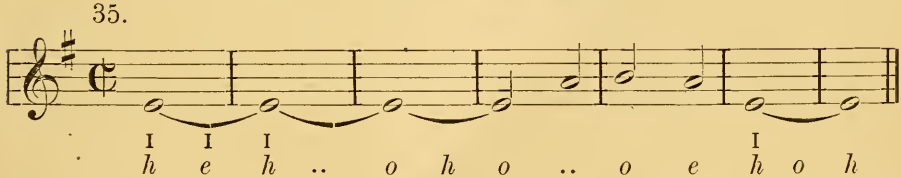


34.

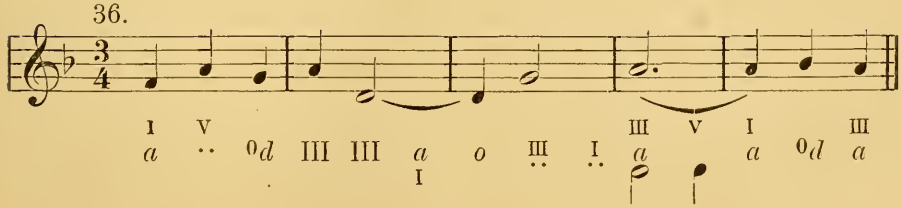


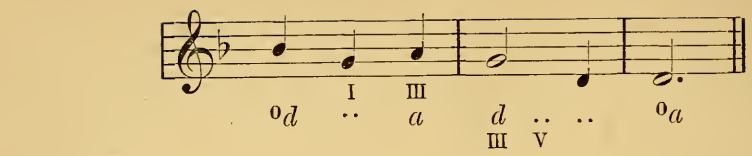
Задачи 35—37. (данъ альтъ).

35.

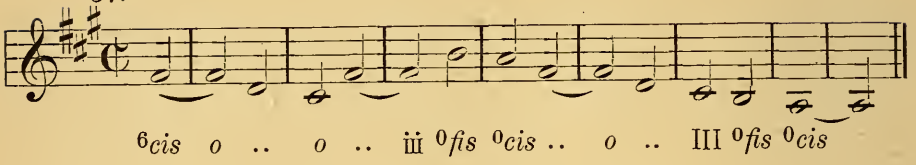


36.



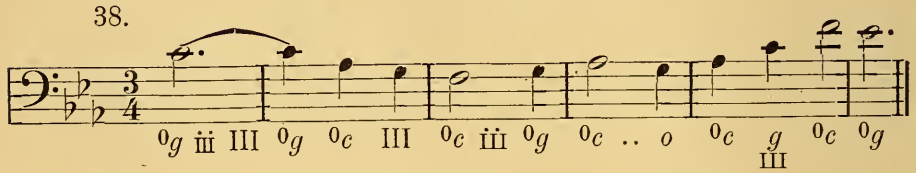


37.

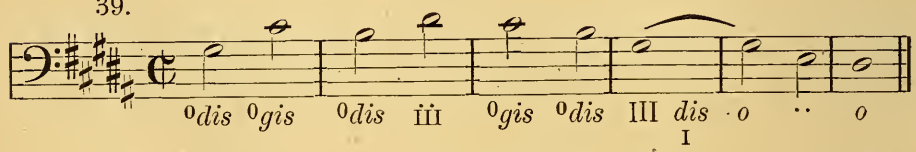


Задачи 38—40. (теноръ данъ).

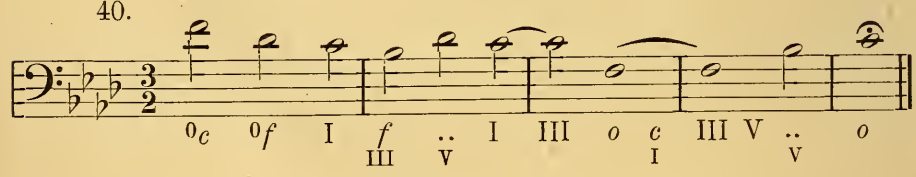
38.



39.

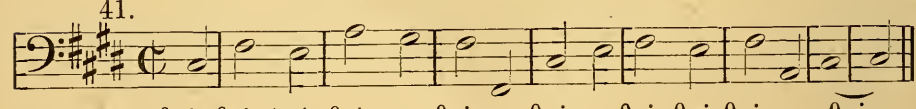


40.

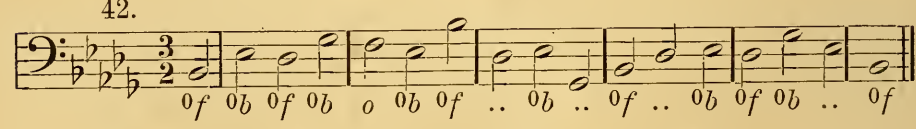


Задачи 41—45. (данъ басъ).

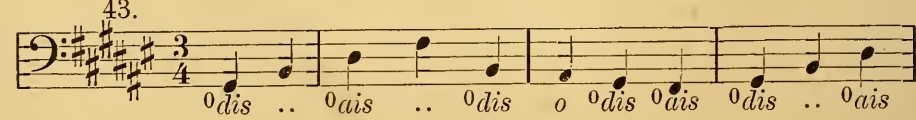
41.

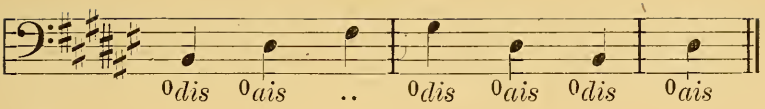


42.

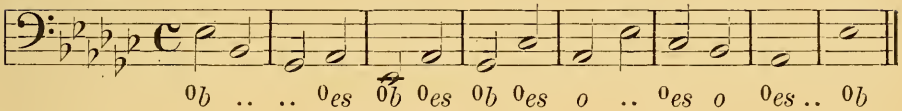


43.

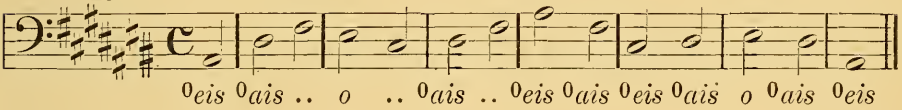




44.



45.

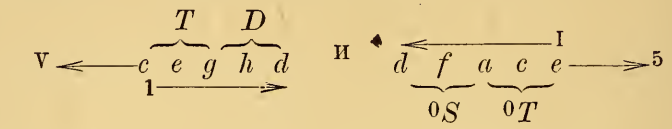


§ 4. Ходъ на противоположную квинту (противоположно-квинтовый ходъ — связываніе тоники съ созвукомъ противоположной квинты: *T—S* или $^0T—^0S$).

Только что разсмотрѣнный нами переходъ отъ тоники къ ея прямоквинтовому созвуку представляетъ собою ближайшее къ тоникѣ и какъ бы изъ нея вытекающее дальнѣйшее образованіе; переходъ этотъ является движеніемъ впередъ къ группѣ частичныхъ тоновъ второго порядка *), при чемъ (бывшій) квинтовый тонъ пріобрѣтаетъ только самостоятельное значеніе и выступаетъ въ качествѣ представителя своего особаго созвука. Наоборотъ, ходъ на противоположную квинту (т. е. послѣдованіе тоники и однороднаго по наклоненію созвука ея противоположной квинты) имѣетъ совершенно иное значеніе: съ точки зрѣнія примы тоники, какъ ис-

*) Тоника состоитъ изъ трехъ главныхъ частичныхъ тоновъ (или частичныхъ тоновъ перваго порядка) своей (исходной) примы,—напр., въ C-dur'ѣ, c^+=c e g; прямоквинтовый же созвукъ состоитъ изъ тоновъ, которые можно разсматривать какъ частичные тоны главныхъ частичныхъ тоновъ (т. е. какъ частичные тоны второго порядка); напр. въ C-dur'ѣ g^+=g h d, а эти три тона суть обертоны (6, 9, 15) исходной примы (c), и притомъ обертоны 2-го порядка, ибо ихъ можно разсматривать какъ обертоны отъ 3-го (главнаго) обертона исходной примы c, т. е. какъ обертоны отъ квинтоваго тона g. Такимъ образомъ можно сказать, что тоника какъ-бы выдѣляетъ изъ себя прямоквинтовый созвукъ. *Прим. пер.*

ходнаго пункта гармоническихъ отношеній, онъ какъ бы насильственно оттѣсняетъ насъ назадъ:



Обратный ходъ отъ созвука прямой квинты къ тоникѣ (D—T, ^{0}S—^{0}T) кажется совершенно сходнымъ съ ходомъ на противоположную квинту лишь по внѣшности, т. е. по тожеству возникающихъ при этомъ мелодическихъ шаговъ; но смыслъ ихъ совсѣмъ различенъ: въ то время, какъ первый ходъ является только естественнымъ, простымъ возвращеніемъ къ тоникѣ того образованія, которое изъ нея-же и выросло, второй (при наличности сознанія, что именно тоника служитъ твердымъ, опорнымъ пунктомъ при смѣнѣ гармоній) производитъ впечатлѣніе искусственнаго напряженія, дѣлающаго необходимымъ дальнѣйшее движеніе впередъ.

Созвукъ противоположной квинты—это какъ-бы напряженный лукъ, перебрасывающій стрѣлу за цѣль (тонику). И это одинаково вѣрно для мажора и для минора. Въ мажорѣ этотъ созвукъ (нижняя доминанта, субдоминанта, сокращенное S) ведетъ внизъ, въ обратную сторону отъ того, куда стремится тоника, строющаяся вверхъ отъ основного тона; онъ является какъ-бы погруженіемъ внизъ по отношенію къ гармоническому „уровню“ и требуетъ, чтобы гармонія затѣмъ снова поднялась вверхъ. Въ минорѣ этотъ-же созвукъ (минорная верхняя доминанта, сокращенное ^{0}D) является искусственнымъ движеніемъ вверхъ, въ обратную сторону отъ того, куда стремится тоника, строющаяся внизъ отъ исходнаго (основного) тона (минорной примы) и, при такомъ построеніи внизъ, выдѣляющая изъ себя созвукъ прямой квинты *); поэтому онъ требуетъ послѣ себя движенія гармоніи внизъ, въ область тоники и производнаго отъ нея прямоквинтоваго созвука.

*) См. прим. на стр. 43. *Прим. пер.*

Но тоника слѣдуетъ обыкновенно не непосредственно вслѣдъ за созвукомъ противоположной квинты; такое простое разрѣшеніе конфликта, возникшаго благодаря появленію (послѣ тоники) этого созвука, не успокаиваетъ насъ, не удовлетворяетъ — покрайней мѣрѣ въ важнѣйшихъ, рѣшающихъ пунктахъ гармоническаго развитія. Обыкновенно-же за созвукомъ противоположной квинты слѣдуетъ созвукъ прямой квинты, и только за послѣднимъ слѣдуетъ тоника, — что даетъ впечатлѣніе вполнѣ удовлетворяющаго и успокаивающаго заключенія. Послѣдованія T—S—D—T и ^{0}T, ^{0}D, ^{0}S, ^{0}T являются поэтому типическими для гармоническаго движенія; это—накъ называемыя совершенныя, (двухстороннія) *) каденціи. Только со введеніемъ этого новаго элемента (созвука противоположной квинты) наши задачи смогутъ избѣжать свойственной имъ до сихъ поръ неповоротливости и односторонности (послѣднее слово можно понимать здѣсь даже въ буквальномъ смыслѣ, ибо до сихъ поръ въ нашихъ задачахъ была представлена гармонія одной только стороны тоники **); отнынѣ-же будутъ представлены обѣ стороны. Въ слѣдующей группѣ задачъ мы покуда еще избѣгаемъ ставить рядомъ обѣ доминанты (верхнюю и нижнюю), ибо при этомъ легко допустить въ голосоведеніи наихудшія параллельныя квинты ***); между созвуками противоположной и прямой квинты здѣсь покуда вставляется еще тоника или извѣстная уже намъ мнимоконсонирующая форма квартсекстаккорда.

Употребленіе созвука противоположной квинты послѣ тоники, его возвращеніе къ ней, а также переходъ его въ квартсекстаккордъ не представляютъ никакихъ особыхъ трудностей, которыя требовали-бы новыхъ замѣчаній:

---

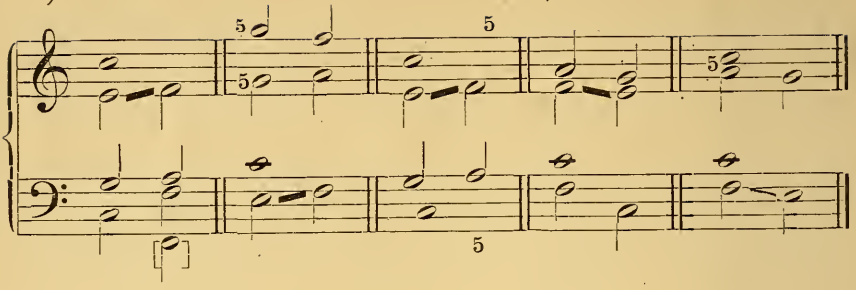
*) Т. е. заключающія въ себѣ, кромѣ тоники, еще доминанты обѣихъ сторонъ (прямой и противоположной) (т. е. верхнюю и нижнюю доминанты). *Примѣчаніе переводчика.*

**) И именно *прямой стороны* т. е. въ мажорѣ верхней (D), въ минорѣ—нижней (^{0}S). *Прим. пер.*

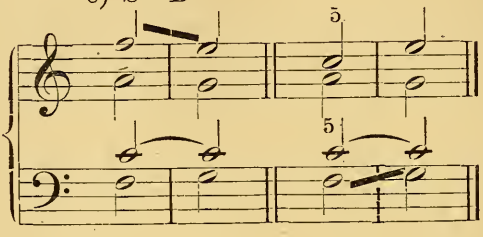
***) Т. е. параллельныя квинты, *отстоящія другъ отъ друга на цѣлый* тонъ; (см. нач. § 5). *Прим. пер.*

30.

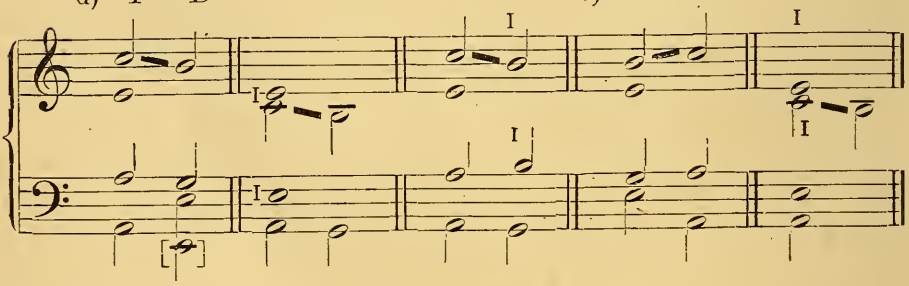
a) T—S b) S—T



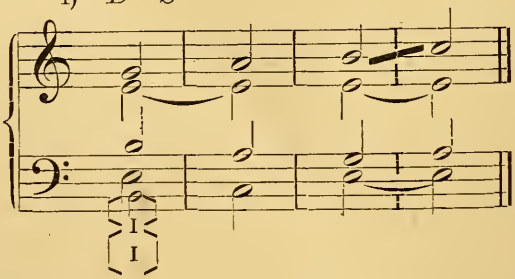
c) S—D^{6}_{4}



d) ${}^{0}T$—${}^{0}D$ e) ${}^{0}D$—${}^{0}T$



f) ${}^{0}D$—$S^{\mathrm{IV}}_{\mathrm{VI}}$



Теперь мы предлагаемъ сначала нѣсколько задачъ безъ даннаго голоса, съ обозначеніемъ только гармоническихъ функцій (T, D и т. д.), въ родѣ первой се-

ріи задачъ предъидущаго параграфа. Задачи эти слѣдуетъ передѣлать во всѣхъ строяхъ; онѣ легче другихъ, ибо здѣсь ученику представляется въ выборѣ наиболѣе естественнаго голосоведенія полная свобода,—исключая, конечно, тѣхъ случаевъ, гдѣ есть на лицо особыя указанія относительно басоваго или верхняго голоса.

Задачи 46—51 (мажоръ)

46) $\mathfrak{E}$: $T\ \underset{5}{D} \mid \underset{3}{T}\ S \mid \underset{3}{T}\ \underset{3}{D} \mid T\ D \mid T\ S \mid D^{6}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid \widehat{T}.$

47) $\mathfrak{E}$: $T \mid \underset{3}{S}\ \underset{1}{..} \mid T\ S \mid \underset{3}{T}\ \underset{5}{D} \mid T\ .. \mid S\ \underset{3}{S} \mid D^{6}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T\ (\mathfrak{o} \mid \mathfrak{d}).$

48) $^3/_2$: $T\ S\ \underset{3}{T} \mid \underset{5}{D}\ T\ \underset{3}{..} \mid \underset{3}{S}\ D^{6}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T\ S\ \underset{3}{..} \mid D^{6}_{4}\ S\ \underset{3}{..} \mid T.$

49) $^3/_4$: $S \mid \underset{3}{T}\ \underset{1}{..}\ \underset{3}{S} \mid \underset{5}{T}\ \underset{3}{..}\ S \mid \underset{3}{T}\ \underset{5}{D}\ T \mid D\ \underset{3}{..}\ T \mid S\ \underset{3}{T}\ S \mid \underset{5}{T}\ S\ \underset{5}{T} \mid$
$D\ \overset{6}{\underset{\cdot\cdot}{4}}\ \overset{5}{\underset{\cdot\cdot}{3}} \mid T\ (\mathfrak{d}).$

50) $\mathfrak{E}$: $T\ \overset{3}{S} \mid \underset{3}{T}\ .. \mid \overset{3}{D}\ \underset{3}{T} \mid \underset{5}{D}\ \underset{3}{..} \mid T\ \underset{5}{D} \mid T\ \underset{3}{S} \mid D^{6}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T.$

51) $^3/_2$: $T\underset{3}{D} \mid T\underset{3}{S}\ \underset{5}{T} \mid S\ \overset{3}{\cdot\cdot}\ \underset{3}{T} \mid \underset{3}{S}\ \underset{5}{T}\ \underset{3}{..} \mid D\ T\ S \mid \underset{3}{..}\ D^{6}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T\underset{5}{D}\ \underset{3}{T} \mid$
$S\ D^{6}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T\ (\mathfrak{d}).$

Задачи 52—57 (миноръ)

52) $\mathfrak{E}$: $^0T \mid \underset{\text{III}}{S}\ \underset{\text{V}}{..} \mid \underset{\text{III}}{T}\ \underset{\text{I}}{D} \mid {}^0T\ {}^0S \mid \underset{\text{I}}{T}\ \underset{\text{V}}{D} \mid \underset{\substack{\text{IV}\ \text{III}\\ \text{VI}\ \text{V}}}{S} \mid \underset{\text{I}}{T}\ \underset{\text{III}}{T} \mid \underset{\text{V}}{..}\ \underset{\text{III}}{..} \mid {}^0T.$

53) $^3/_2$: $\overset{\text{III}}{T}\ \overset{\text{I}}{D}\ \overset{\text{V}}{T} \mid \underset{\text{III}}{S}\ \underset{\text{V}}{..}\ \underset{\text{III}}{T} \mid {}^0D\ \underset{\text{III}}{..}\ {}^0T \mid {}^0S\ {}^0T\ {}^0S \mid \underset{\substack{\text{IV}\ \text{III}\\ \text{VI}\ \text{V}}}{..}\ \overset{\text{III}}{..} \mid {}^0T.$

54) $\mathfrak{E}$: $^0T\ {}^0D \mid \underset{\text{III}}{T}\ {}^0S \mid {}^0T\ \underset{\text{III}}{S} \mid {}^0T\ \underset{\text{III}}{..} \mid {}^0S\ \overset{\text{III}}{..} \mid \underset{\text{III}}{T}\ \underset{\text{I}}{..} \mid \underset{\text{III}}{S}\ \underset{\text{V}}{..} \mid {}^0T.$

55) $^3/_4$: $^0T\ \underset{\text{III}}{S} \mid \underset{\text{I}}{T}\ \underset{\text{III}}{..}\ {}^0S \mid {}^0T\ ..\ \underset{\text{III}}{..} \mid {}^0D\ \underset{\text{III}}{T}\ {}^0S \mid {}^0T.$

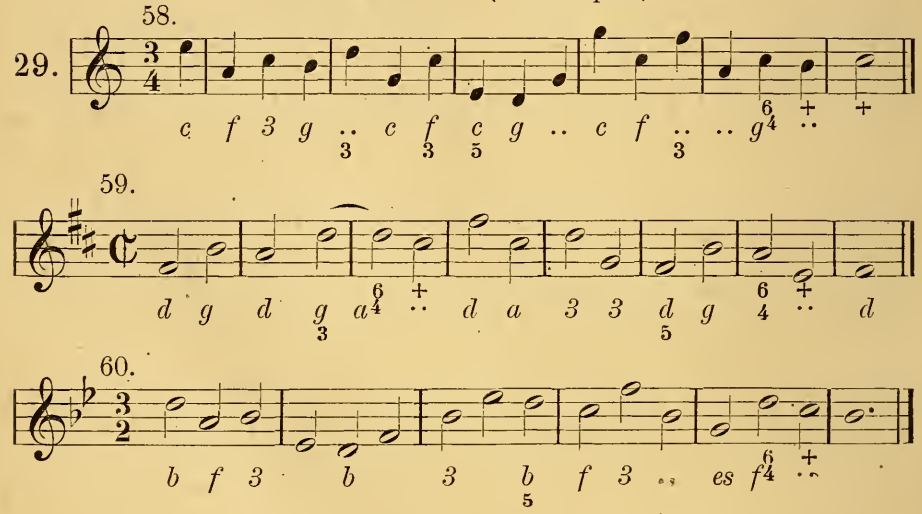
56) $\mathfrak{E}$: $\overset{\text{V}}{T}\ \overset{\text{I}}{D} \mid \overset{\text{III}}{T}\ \underset{\text{III}}{S} \mid \overset{\text{I}}{T}\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T}\ {}^0S \mid \underset{\text{V}}{T}\ {}^0D \mid \overset{\text{III}}{T}\ {}^0S \mid {}^0T\ {}^0S \mid {}^0T.$

57) $\mathfrak{E}$: $\overset{\text{III}}{D} \mid \underset{\text{III}}{T}\ \overset{\text{III}}{S} \mid {}^0T\ {}^0S \mid {}^0T\ \overset{\text{III}}{..} \mid {}^0D\ \underset{\text{III}}{..} \mid {}^0T\ {}^0D \mid \underset{\substack{\text{IV}\ \text{III}\\ \text{VI}\ \text{V}}}{S} \mid {}^0T.$

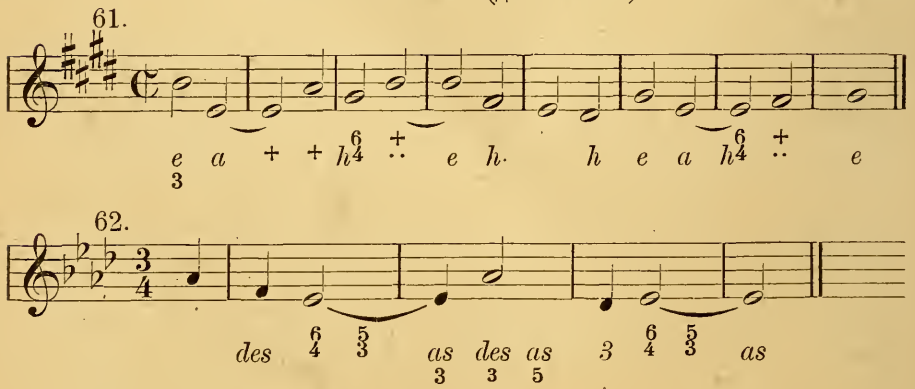
Въ слѣдующей далѣе серіи задачъ данъ голосъ, указанъ строй и опредѣлены созвуки; задачи эти должны развить въ ученикѣ ловкость и умѣніе находить плавное голосоведеніе даже и въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ это затрудняется необычайными шагами даннаго голоса. Какъ и въ задачахъ 29—45, ученикъ долженъ въ каждой рѣшенной задачѣ обозначить функціи отдѣльныхъ созвуковъ (T, D или S):

I. Мажоръ.

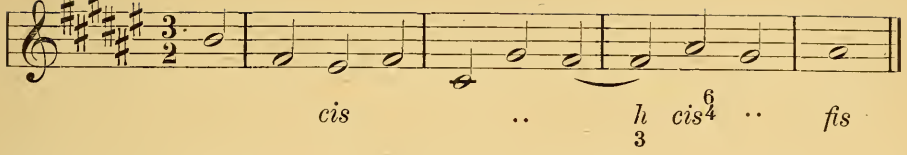
Задачи 58—60. (дано сопрано).



Задачи 61—63. (данъ альтъ).

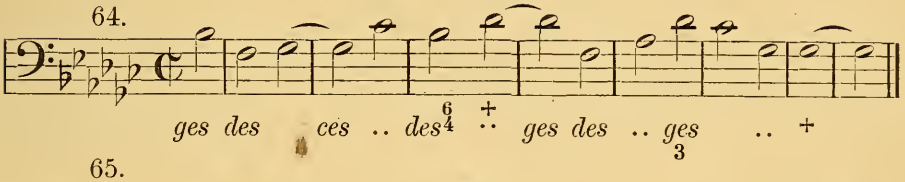


63.

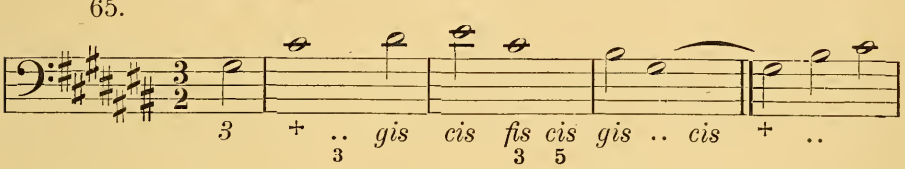


Задачи 64—66. (данъ теноръ).

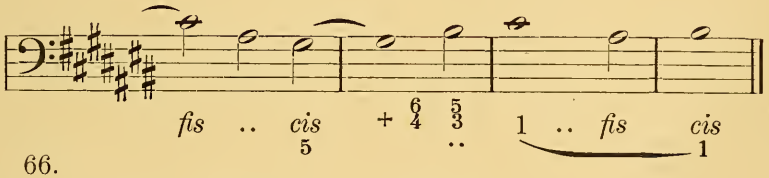
64.



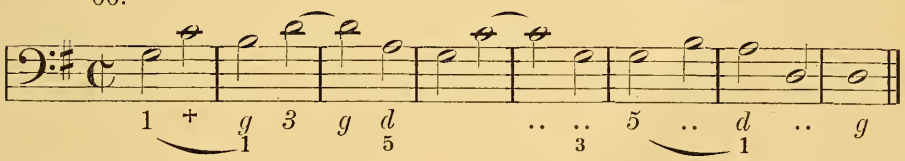
65.



NB.

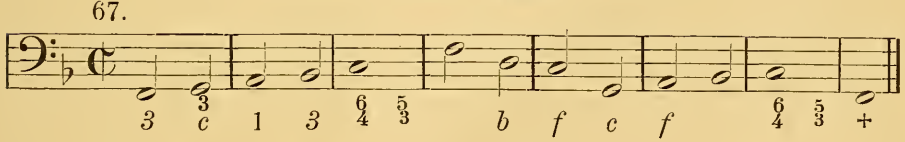


66.

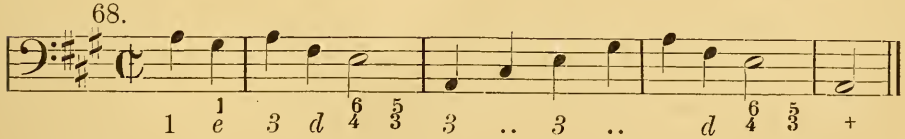


Задачи 67—69. (данъ басъ).

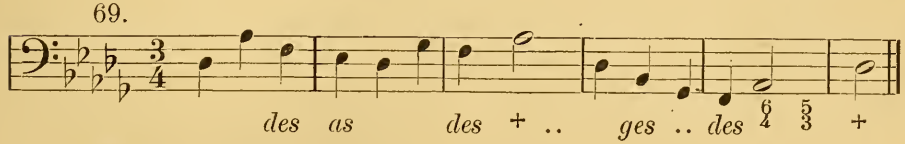
67.



68.

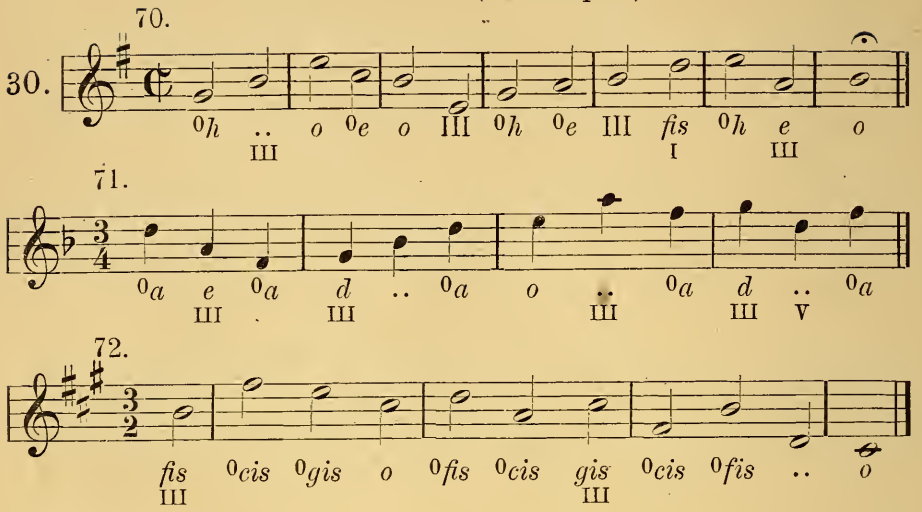


69.

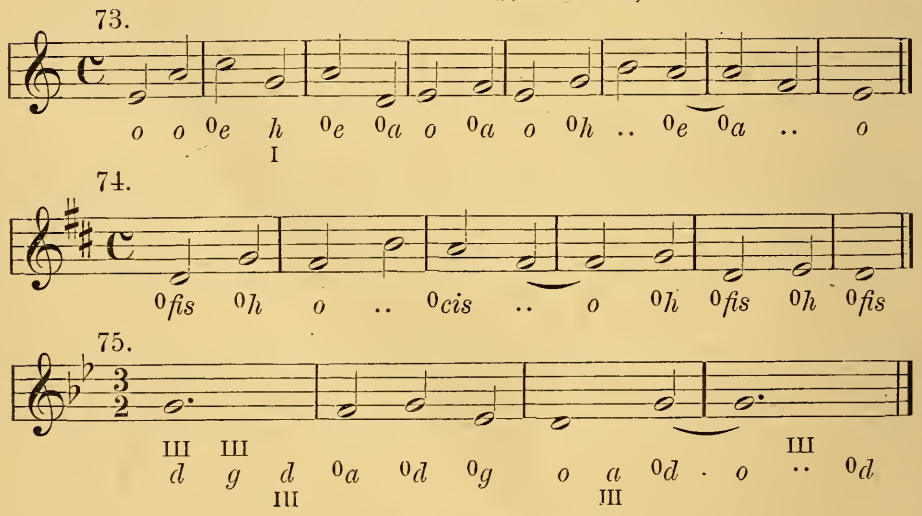


II. Миноръ.

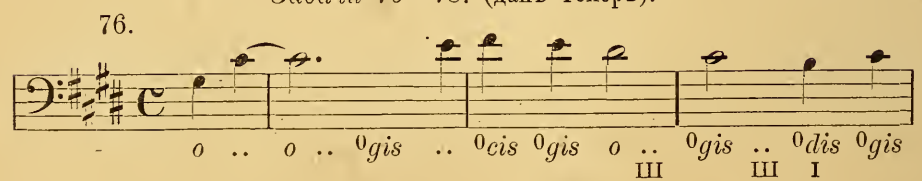
Задачи 70—72. (дано сопрано).

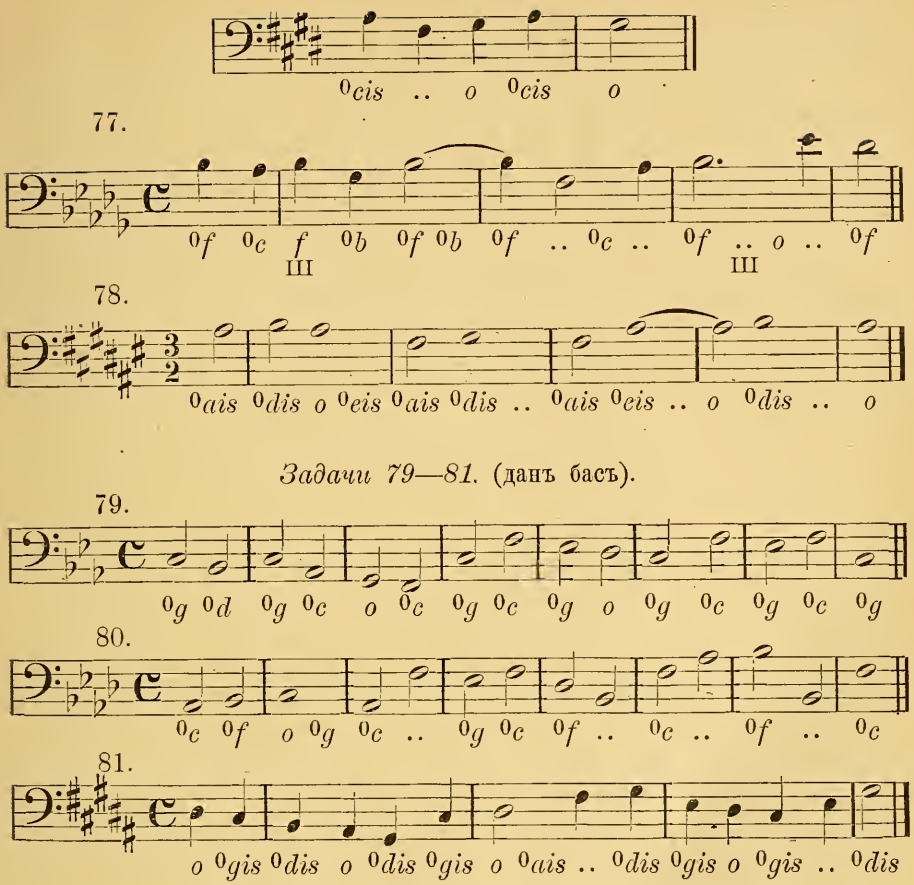


Задачи 73—75. (данъ альтъ).



Задачи 76—78. (данъ теноръ).





Задачи 79—81. (данъ басъ).

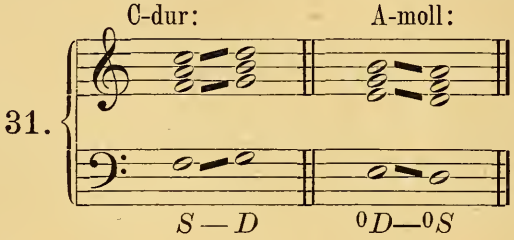
NB. Въ 65 задачѣ мы впервые встрѣчаемся съ новымъ знакомъ: чертой, проведенной подъ цифровкой (отъ 1 третьяго отъ конца аккорда до 1 послѣдняго аккорда). Эта черта обозначаетъ, что басовый тонъ (cis) все время долженъ оставаться на мѣстѣ. Въ данномъ случаѣ тонъ cis входитъ также и въ составъ промежуточнаго (предпослѣдняго) аккорда (5 въ f^+). Позже мы познакомимся съ такъ называемымъ *органнымъ пунктомъ* *); тамъ этотъ способъ обозначенія сослужитъ намъ большую службу и въ объясненіи, и въ записываніи самыхъ сложныхъ гармоническихъ комбинацій.

---

* Гдѣ нерѣдко выдержанный въ басу тонъ вовсе не входитъ въ составъ движущихся надъ нимъ аккордовъ. *Прим. пер.*

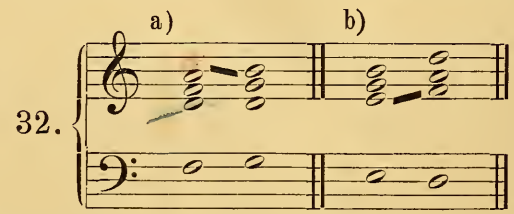
§ 5. Ходъ на цѣлый тонъ (тоновый ходъ, *S—D* и *^0D—^0S*).

При непосредственномъ связываніи созвуковъ противоположной и прямой квинты легко впасть, какъ уже было сказано, въ ошибку и допустить параллельныя квинты, наиболѣе нежелательныя, т. е. такія, которыя подымаются или спускаются на цѣлый тонъ и оба тона которыхъ имѣютъ одинаковое гармоническое значеніе
5—5 I—I
1—1 или V—V (гармоническія параллельныя квинты).



Впрочемъ, извѣстныя уже намъ основныя правила голосоведенія представляютъ достаточную гарантію, чтобы избѣжать подобной ошибки. Вѣдь не станемъ-же мы теперь вести каждый изъ четырехъ голосовъ на цѣлый тонъ и ставить рядомъ двѣ гармоніи въ совершенно одинаковомъ расположеніи, какъ напр. въ прим. 17!

Если-бы мы такъ поступили, мы потеряли-бы возможность примѣнить вводный шагъ, наиболѣе желательный при связываніи гармоній. Стоитъ намъ сдѣлать здѣсь вводный шагъ, какъ и всѣ остальные голоса свернутъ на правильную дорогу и мы избѣжимъ опасности сдѣлать параллельныя октавы и квинты:

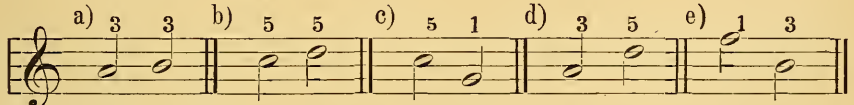


С идетъ здѣсь [см. a)] въ h: стало быть альтъ уже не можетъ пойти туда-же, ибо h нельзя удваивать;

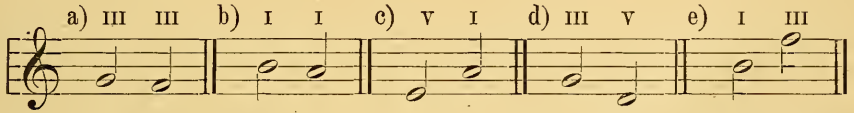
остается альту идти въ g. Тенору приходится тогда взять d, ибо только этого тона не хватаетъ въ аккордѣ, если басъ пойдетъ, какъ и слѣдуетъ, отъ основного тона первой гармоніи къ основному тону второй. Такіе-же отношенія между голосами видимъ мы и въ примѣрѣ 32b: f нельзя удвоить; стало быть, если мы поведемъ e въ f, то g должно будетъ пойти въ a, и h въ d.

Труднѣе связать созвуки прямой и противоположной квинты, когда данный голосъ (cantus firmus) не даетъ возможности примѣнить только что указанное наиболѣе естественное голосоведеніе; напр. если даны слѣдующіе шаги мелодіи:

при f^+—g^+

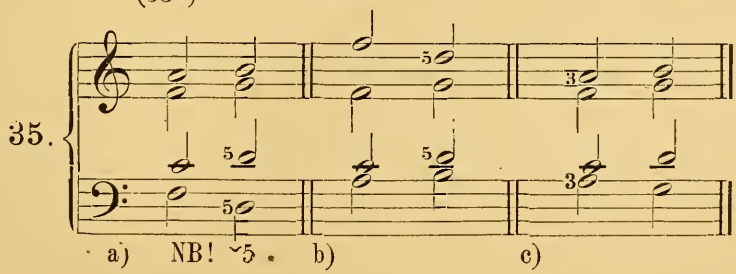
33. 

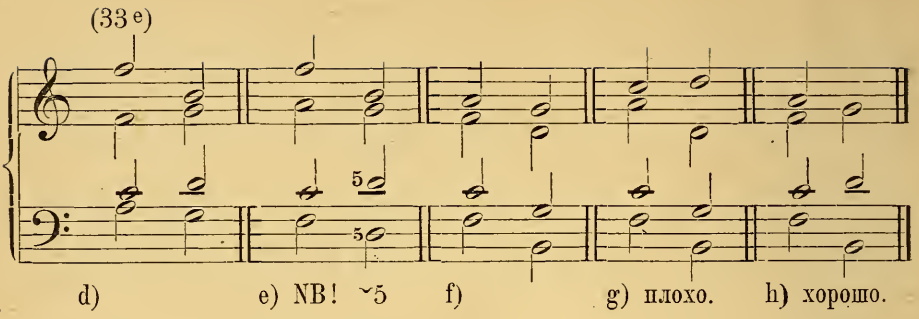
или при ^0h — ^0a

34. 

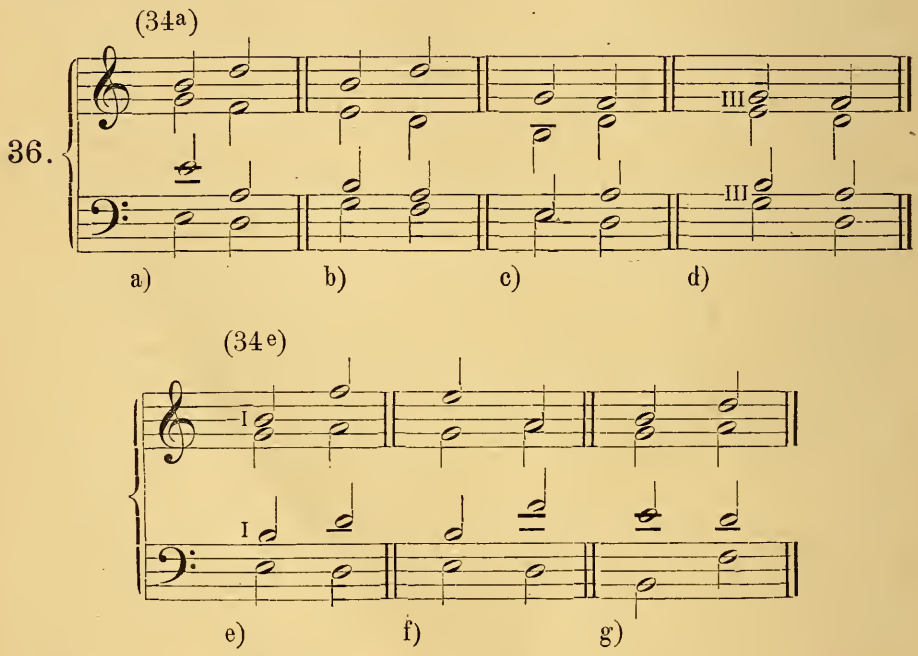
Здѣсь въ случаяхъ a и e (въ прим. 33 и 34) невозможно примѣнить вводный шагъ. Такъ какъ вводнаго тона (3 въ D, III въ ^0S) нельзя удваивать, то при связываніи f^+ съ g^+ оказывается невозможнымъ вести c въ h (какъ въ 32a), ибо мы уже пришли въ h (въ данной мелодіи) отъ a (33a) или отъ f (33e); точно также при связываніи ^0h съ ^0a нельзя уже e вести въ f (какъ въ 33b), ибо мы уже пришли въ f отъ g (34a) или отъ h (34e). Въ этихъ 4-хъ случаяхъ приходится обойтись безъ вводнаго шага; въ мажорѣ

(33a)

35. 



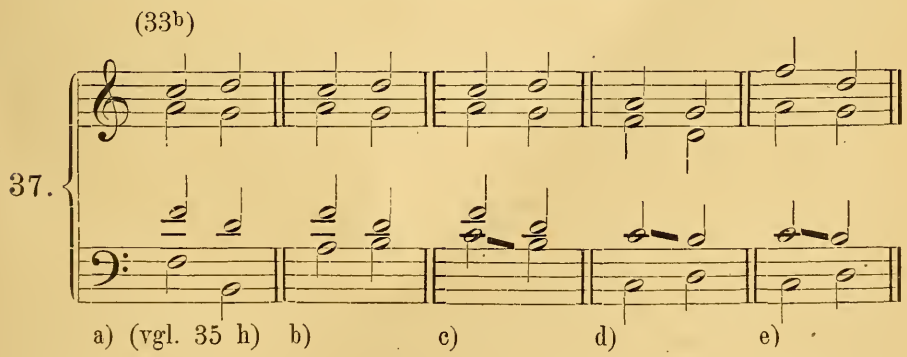
точно также и въ минорѣ



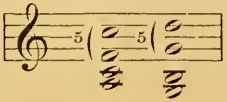
Къ сдѣланнымъ указаніямъ почти нечего добавить. Въ 35a и 35b басъ дѣлаетъ скачокъ на терцію въ квинту доминанты; такой скачекъ не совсѣмъ желателенъ въ виду извѣстныхъ уже намъ соображеній (именно потому, что благодаря скачку баса въ квинту аккорда послѣдній пріобрѣтаетъ усиленное значеніе и начинаетъ казаться намъ квартсекстаккордомъ; см. примѣчанія къ прим. 26), но его приходится примѣнять порой изъ-за недостатка другихъ способовъ. Впрочемъ, въ данномъ случаѣ (33a NB.) второй аккордъ потому уже не можетъ

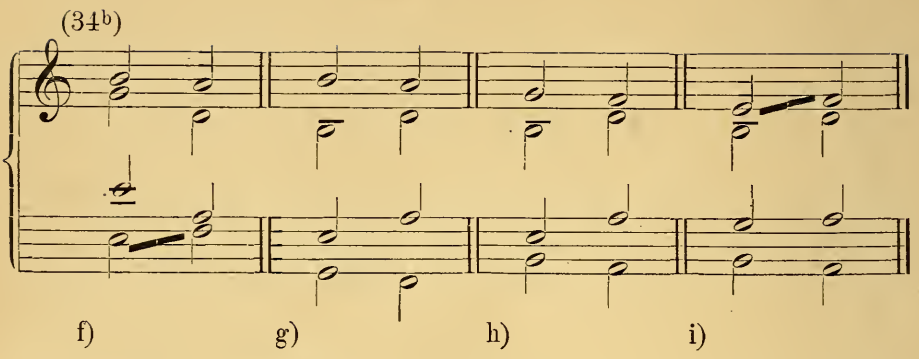
произвести дѣйствія обыкновеннаго квартсекстаккорда, что доминанта послѣ субдоминанты всегда, во всякомъ положеніи, строго опредѣляетъ строй *), и дальнѣйшее разрѣшеніе квартсекстаккорда въ терцквинтаккордъ (здѣсь, стало быть, $d\,\frac{6}{4}$ въ d^{+}) явилось бы нелогичнымъ, ибо противорѣчило-бы дѣйствительному строю. Въ 35c и 35d, благодаря удвоенію терціи въ субдоминантѣ, открывается возможность новаго голосоведенія; при этомъ надо только остерегаться, чтобы удвоеніе терціи не перешло въ параллельное движеніе. Въ 35f и 35g мы видимъ скачки въ трехъ голосахъ,—пріемъ, къ которому не слѣдуетъ прибѣгать безъ крайней необходимости.

Непріятное впечатлѣніе производятъ также 33b и 34b, особенно если шаги 5—5 или I—I дѣлаются въ сопрано или въ басу; въ первомъ случаѣ потому, что при этомъ приходится обойтись безъ послѣдованія обоихъ основныхъ тоновъ (что повлекло-бы за собой параллельныя квинты **); во второмъ случаѣ потому, что при этомъ слѣдуютъ другъ за другомъ двѣ гармоніи, производящія дѣйствіе квартсекстаккорда (изъ слѣдующей главы намъ будетъ видно, что помѣщеніе въ басу минорной примы также производитъ дѣйствіе квартсекстаккорда). Вотъ какъ можно избѣжать этихъ затрудненій:



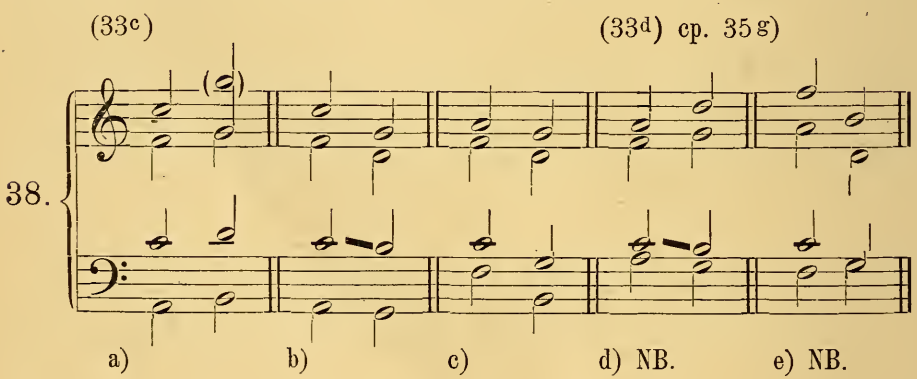
*) Въ данномъ случаѣ C-dur. *Прим. пер.*

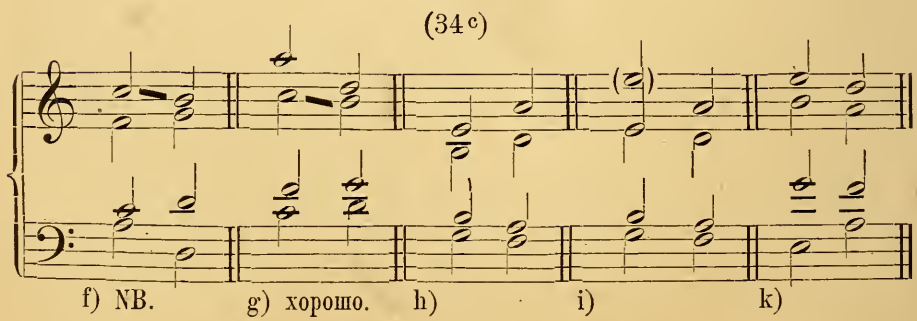
**) Напр.  *Прим. пер.*

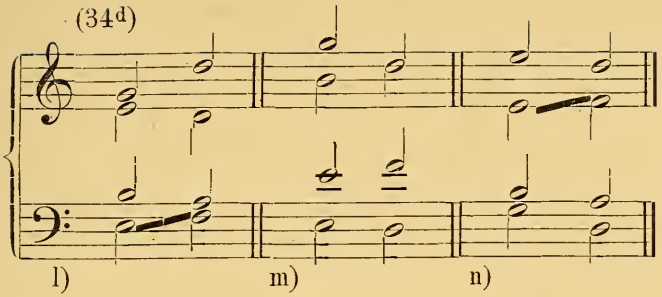


Здѣсь, въ c), d), e), f) и i) удалось сохранить вводный шагъ.

Осталось еще разсмотрѣть голосоведеніе при данныхъ въ мелодіи необычныхъ скачкахъ (см. 33c, 33d, 34c, 34d). Изъ нихъ только 33d представляетъ особыя трудности:







Въ семи изъ этихъ случаевъ пришлось отказаться отъ вводнаго шага.

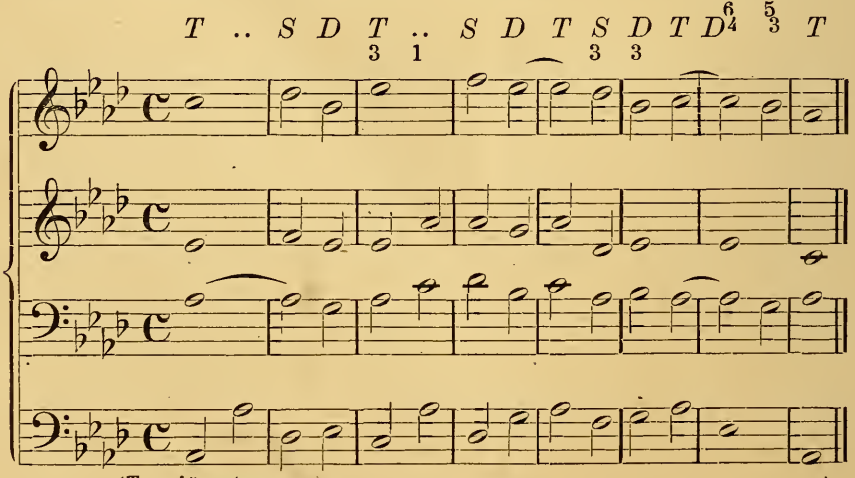
При связываніи созвуковъ прямой и противоположной квинты намъ впервые представилась опасность допустить въ голосоведеніи шагъ на чрезмѣрный интервалъ. Шагъ отъ примы созвука противоположной квинты къ терціи созвука прямой квинты (f—h или h – f) допускается только въ томъ случаѣ, если при этомъ получается квинта (уменьшенная, т. е. на полтона меньше чистой); наоборотъ, онъ не допускается, если дѣлается посредствомъ кварты (чрезмѣрной, т. е. на полтона больше чистой; такая кварта называется *тритономъ*, ибо заключаетъ въ себѣ *три* цѣлыхъ *тона:* f..g..a..h). *Голосоведеніе, стремящееся къ тому, чтобы быть пѣвучимъ, удобнымъ для пѣнія (а именно такое голосоведеніе и служитъ для насъ нормой) никоимъ образомъ не должно прибѣгать къ тритону* [по крайней мѣрѣ, при связываніи различныхъ гармоній; тамъ-же, гдѣ тритонъ возможенъ на одной и той-же гармоніи, его, конечно, можно допустить, если только при этомъ соблюдается важнѣйшій мелодическій принципъ: послѣ скачка—движеніе назадъ; такъ напр., на одной и той-же гармоніи тритонъ f—h (при движеніи снизу вверхъ) возможенъ, если только за h можетъ слѣдовать и слѣдуетъ a. Это исключеніе, какъ увидимъ дальше, очень пригодится намъ при примѣненіи нижняго септаккорда. До тѣхъ же поръ запрещеніе чрезмѣрныхъ шаговъ въ голосоведеніи не будетъ имѣть для насъ никакихъ исключеній].

Итакъ, мы подробно разсмотрѣли всѣ трудности, представляющіяся при тоновомъ ходѣ, а также и всѣ средства

для избѣжанія этихъ трудностей. Теперь мы можемъ ввести связываніе обѣихъ доминантъ и въ наши послѣдующія задачи, что придастъ имъ большую разносторонность. Мы предлагаемъ далѣе двѣ серіи такихъ задачъ. Въ первой не даны ни голосъ, ни строй; здѣсь вполнѣ возможно наиболѣе правильное и нормальное связываніе обоихъ аккордовъ по образцу 32, если только эта возможность не исключена указаніемъ опредѣленныхъ тоновъ для баса или для верхняго голоса. Вторая серія задачъ представляетъ больше трудностей, такъ какъ тамъ одинъ голосъ данъ. При рѣшеніи этихъ послѣднихъ задачъ, ученикъ долженъ, какъ и раньше, каждую гармонію сопровождать обозначеніемъ ея функціи (T, D, S или ^{0}T, ^{0}D, ^{0}S).

Всѣ слѣдующія далѣе задачи слѣдуетъ писать не на двухъ линейкахъ, какъ было до сихъ поръ, а *на четырехъ;* это постепенно *подготовитъ ученика къ чтенію партитуръ* о многихъ линейкахъ, а также къ писанію въ такъ называемыхъ „четырехъ ключахъ“. Сопрано и альтъ мы покуда будемъ, какъ и раньше, нотировать въ скрипичномъ ключѣ, точно также, теноръ и басъ— въ басовомъ; разница съ прежнимъ будетъ только та, что каждый голосъ получитъ при этомъ отдѣльную, собственную линейку, какъ напр. въ слѣдующемъ образцѣ:

39.



(Третій образецъ).

Такъ какъ здѣсь каждому голосу предоставлена отдѣльная линейка, то отпадаетъ необходимость писать сопрано всегда шейками вверхъ, альтъ — шейками внизъ и т. д.; наоборотъ, вступаютъ въ силу правила каллиграфіи, что всѣ ноты выше средней линіи должны писаться шейками внизъ; всѣ ноты ниже ея — шейками вверхъ; ноты-же, находящіяся на средней линіи, можно писать любымъ изъ этихъ двухъ способовъ.

Задачи 82—93 (Мажоръ).

82) 𝄵 : *T* | *D T* | *S D* | *T* .. | *D* .. | *T S* | *D* .. | *T* (|)

83) $^{3}/_{2}$: *T S D* | *T S T* | *D S T* | *S D* .. | *T S D* | *T S* .. |
D^{6}_{4} *S D* | *T* (.)

84) 𝄵 : *T* | *S* .. $D^{6}_{4}\,^{5}_{3}$ | *T S D T* | *S* .. *D* .. | *T* (.)

85) $^{3}/_{4}$: *T S D* | *T S D* | *T D T* | *D* .. | *T S T* | *S D T* |
( )
S $D^{6}_{4}\,^{5}_{3}$ | *T* (.)

86) $^{3}/_{8}$: *T* | *D* .. | *T S* | .. *D* | *T D* | *T S* | .. *D* | *T* $^{6}_{4}$ | $^{5}_{3}$ ( )
(и т. д.)

87) 𝄵 : *T D* | *S T* | *S D* | *T D* | *T D* | *S D* | *D* $^{6}_{4}\,^{5}_{3}$ | *T* ( )

88) $^{3}/_{4}$: *S D* | *T* .. | *S D* | *T D* | *T S* | *D S* | D^{6}_{4} *D* | *T* (.)
(и т. д.)

89) $^{3}/_{4}$: *T* | *S* $D^{6}_{4}\,^{5}_{3}$ | *T* .. | *S D* | *T* .. | *S D S* | *D T* | *S D* | *T*
( ) ( )

90) 𝄵 : *T D* | *T S D* .. | *T D T D* | *S* .. $D^{6}_{4}\,^{5}_{3}$ | *T* ( )

91) $^{3}/_{4}$: *T D* | *T S D T* | *D S T S* | D^{6}_{4} *S D* .. | *T*
( )

92) $^3/_8$: $T \mid \underset{3}{S}\ \underset{3}{D} \mid T \mid S\ D \mid T\ D \mid T\ \underset{3}{S}\ \underset{5}{T} \mid S \mid D \mid T$

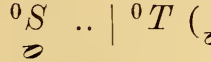
93) $^2/_4$: $T \mid D \mid T\ \underset{3}{S} \mid D \mid T \mid D\ S \mid T\ S\ D \mid T\ S\ D \mid \underset{3}{T}\ D \mid T$

Задачи 94—100 (Миноръ).

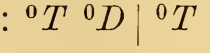
94) $\mathbb{C}$: $^0T \mid {}^0S\ {}^0T \mid {}^0D\ \underset{\text{III}}{S} \mid \underset{\text{I}}{T}\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T} \mid {}^0D\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T}\ {}^0S \mid {}^0T$

95) $^3/_2$: $^0T \mid \underset{\text{III}}{S}\ \underset{\text{I}}{T}\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T}\ {}^0D \mid \underset{\text{III}}{S}\ {}^0T\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T}\ \overset{\text{I}}{:}\ {}^0S \mid {}^0D\ {}^0T\ {}^0D \mid$

$^0S \mid {}^0T$



96) $^3/_4$: $^0T\ {}^0D \mid {}^0T\ {}^0S \mid {}^0T\ {}^0D\ {}^0S \mid {}^0T \mid {}^0T \mid {}^0D \mid$



$^0S \mid {}^0T$

97) $^3/_8$: $^0T \mid {}^0D\ {}^0S \mid {}^0T\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T}\ D \mid \underset{\text{V III}}{S} \mid {}^0T\ {}^0D \mid {}^0S \mid {}^0T$

и т. д.)

98) $\mathbb{C}$: $^0T\ {}^0S\ {}^0T\ {}^0D \mid {}^0S \mid {}^0T \mid {}^0D\ {}^0S\ {}^0T\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T}\ {}^0S\ {}^0T$

99) $\mathbb{C}$: $^0T\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T}\ \underset{\text{III}}{S} \mid \underset{\text{I}}{T}\ \underset{\text{V}}{D} \mid {}^0S\ \underset{\text{III}}{T} \mid {}^0D\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T} \mid \underset{\text{I}}{T}\ \underset{\text{V}}{D}\ {}^0S \mid {}^0I$

100) $^2/_4$: $^0T \mid {}^0S\ {}^0T \mid {}^0D\ {}^0S \mid {}^0T\ {}^0S \mid {}^0T\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T}\ {}^0S \mid \underset{\text{I}}{T}\ {}^0D\ {}^0S \mid {}^0T$

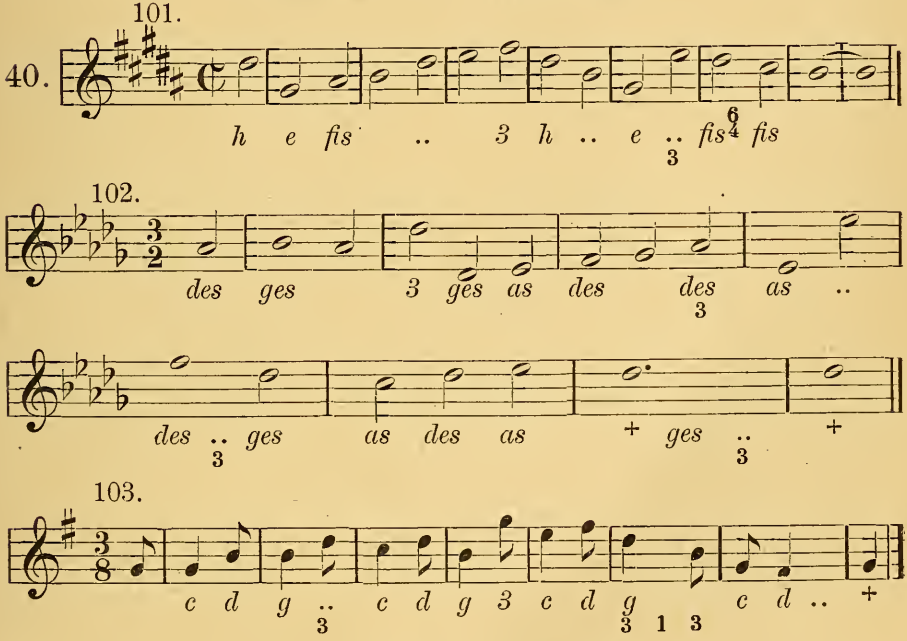
и т. д.)

Обозначенія ритма (посредствомъ или и т. п. подъ знаками) понятны, конечно, безъ всякихъ

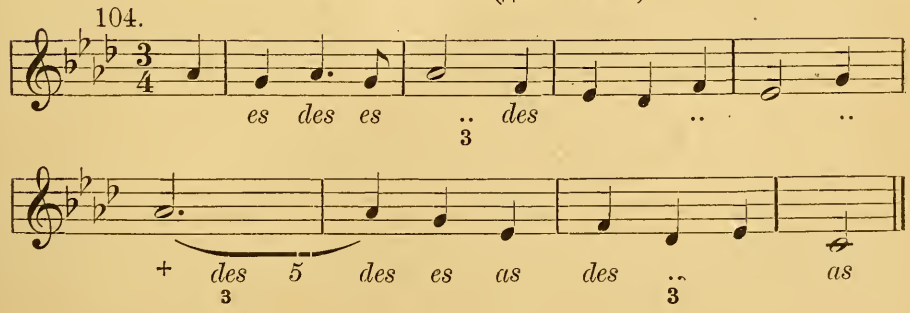
особыхъ разъясненій. Нѣтъ никакого разумнаго основанія предлагать ученику исключительно задачи въ родѣ хораловъ, состоящія изъ нотъ равной длительности; наоборотъ, упражненія въ четырехголосномъ стилѣ тогда только и смогутъ принести полную пользу, если они будутъ возбуждать и плодотворно настраивать талантъ ученика, а не сковывать и усыплять его.

I. Мажоръ.

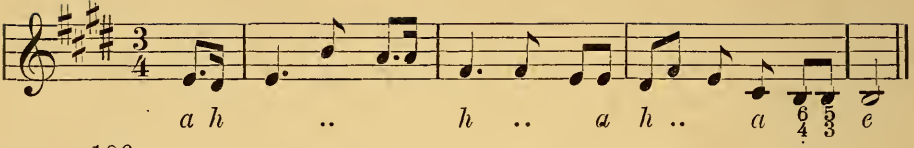
Задачи 101—103 (дано сопрано).



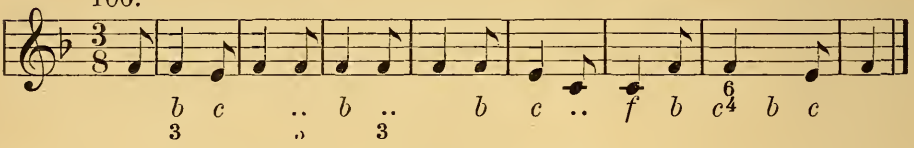
Задачи 104—106 (данъ альтъ).



105.

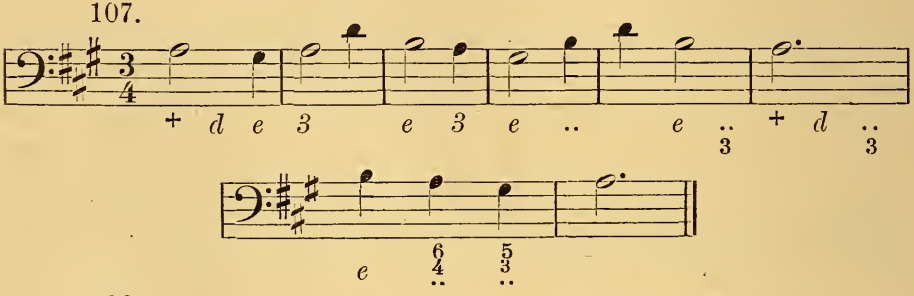


106.

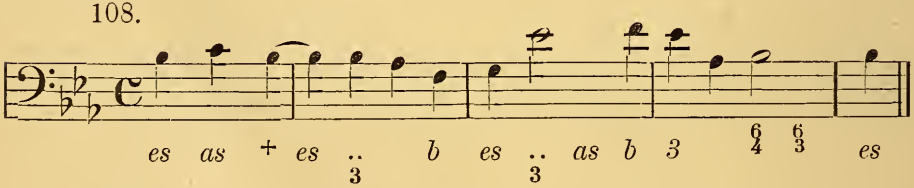


Задачи 107—109 (данъ теноръ).

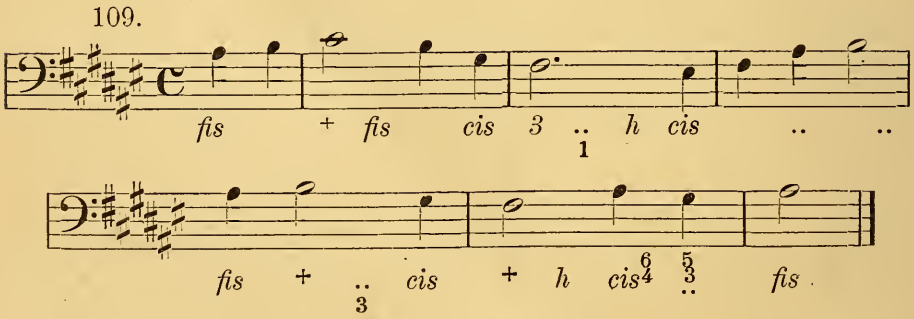
107.



108.

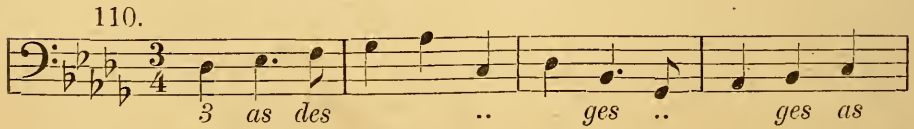


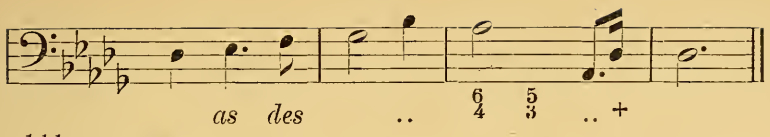
109.



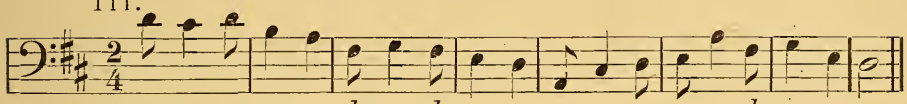
Задачи 110—112 (данъ басъ).

110.

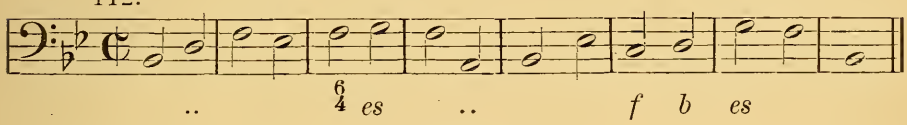




111.



112.

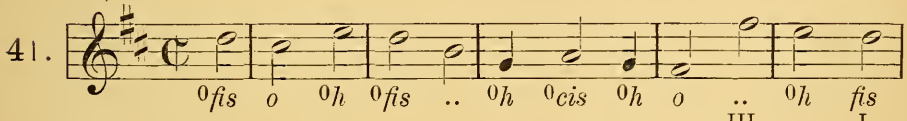


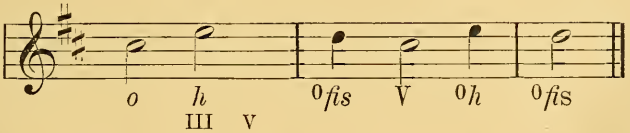
II. Миноръ.

Задачи 113—115 (дано сопрано).

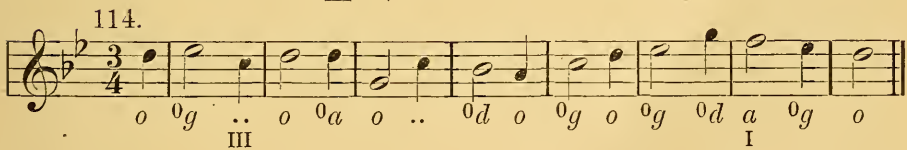
113.

41.

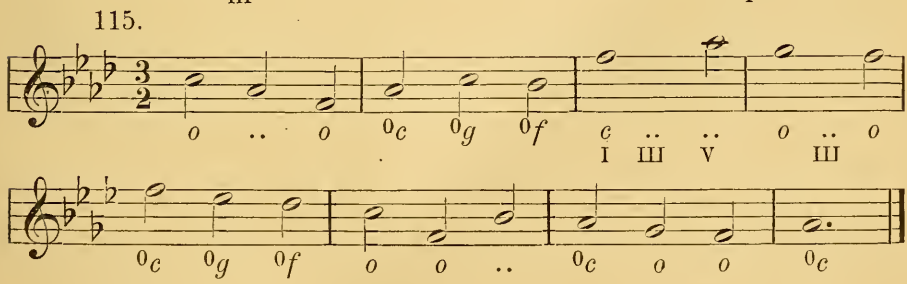




114.

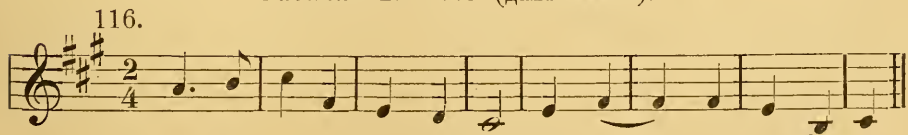


115.

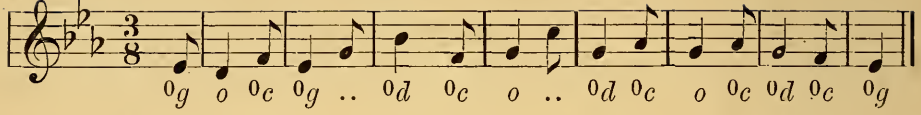


Задачи 116—118 (данъ альтъ).

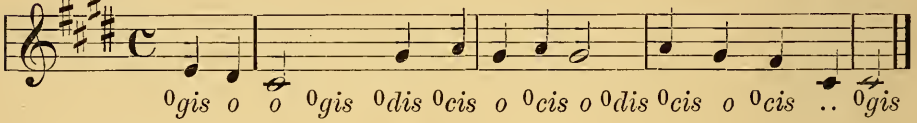
116.



117.

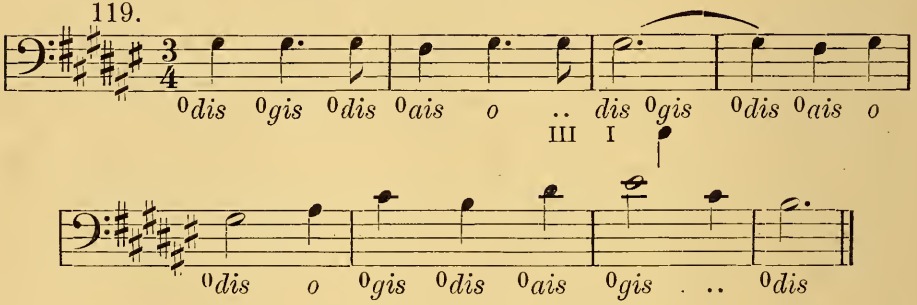


118.

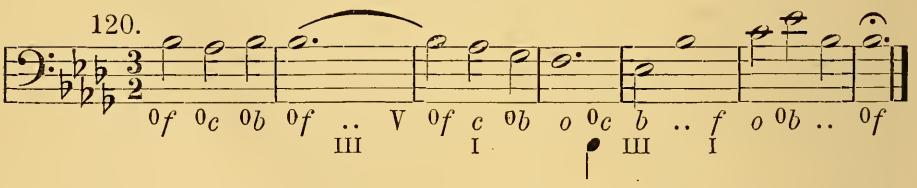


Задачи 119—121 (данъ теноръ).

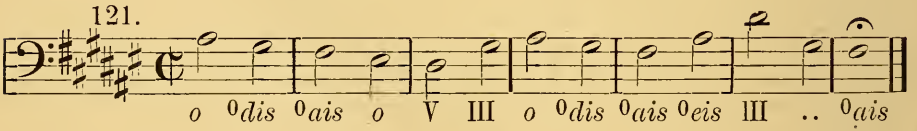
119.



120.

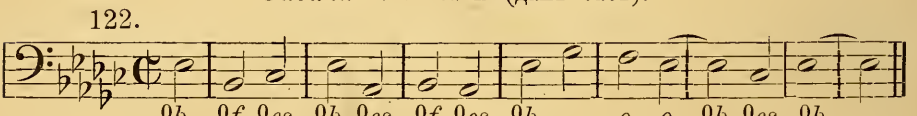


121.

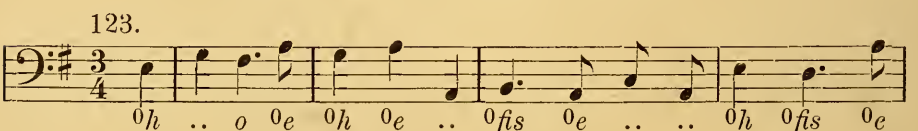


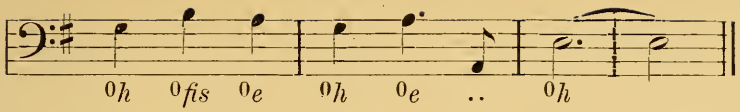
Задачи 122—124 (данъ басъ).

122.

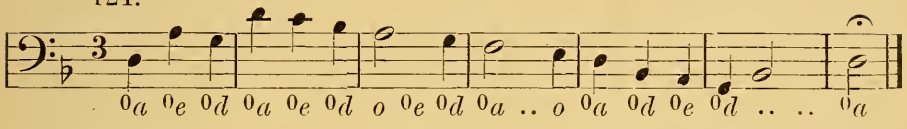


123.





124.



§ 6. Сторонняя смѣна (T—^0S и ^0T—^+D), противоположная квинтовая смѣна (^0S—D^+) и квинтовая смѣна (^0S—^+S и ^0D—D^+ .

Мы уже видѣли, что, исходя изъ тоники, созвукъ противоположной квинты какъ бы выводитъ насъ за предѣлы гармоническихъ отношеній, возникающихъ изъ основного, объединяющаго пункта *), въ сторону, противоположную направленію тоники (и, такимъ образомъ, представляетъ собою насильственное движеніе внизъ отъ гармоническаго „уровня“ въ мажорѣ, и вверхъ отъ него въ минорѣ); да и самый этотъ созвукъ возникаетъ благодаря шагу, вытекающему изъ противоположнаго созвукового принципа: вѣдь противоположная квинта является *(въ мажорѣ) нижней* квинтой тоники и *(въ минорѣ) верхней* квинтой.

Послѣ всего вышесказаннаго намъ не покажется страннымъ къ квинтѣ противоположной стороны присоединить и терцію той-же стороны, и такимъ образомъ противопоставить тоникѣ созвукъ вполнѣ и совершенно ей *противоположный*. Созвукъ этотъ явится слѣдствіемъ присоединенія къ примѣ родственныхъ ей тоновъ противоположной стороны вмѣсто присоединенія родственныхъ тоновъ прямой стороны:

*) Т. е. примы тоники. *Прим. пер.*

Вмѣсто впечатлѣнія сильнаго напряженія, которое производилъ созвукъ противоположной квинты, здѣсь (при противоположномъ созвукѣ тоники или „созвукѣ сторонней смѣны“) получается какъ-бы временное отреченіе отъ тональности, смѣшеніе гаммоническихъ отношеній мажора и минора, которое, несомнѣнно, носитъ характеръ нѣкоторой искусственности и болѣзненной возбужденности. Послѣ мажорной тоники минорная субдоминанта (чѣмъ, въ сущности, и является противоположный созвукъ тоники) на мгновеніе какъ бы вводитъ насъ въ темное царство минора; наоборотъ, мажорная доминанта въ минорѣ представляетъ собой порывъ въ свѣтлую область мажора. Во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что *чистый миноръ и чистый мажоръ даютъ почву для болѣе здоровыхъ, простыхъ и коренныхъ образованій, чѣмъ эти смѣшанныя наклоненія, являющіяся слѣдствіемъ введенія противоположныхъ созвуковъ*, и которыя можно было-бы назвать „миноръ-мажоромъ“ и „мажоръ-миноромъ“. Это достаточно доказывается уже тѣмъ, что *противоположный созвукъ противорѣчитъ гаммѣ* и требуетъ as въ C-dur'ѣ или gis въ A-moll'ѣ. Смѣшанныя наклоненія являются продуктомъ нашего времени; древніе и средніе вѣка не знали ихъ.

Тональная функція этого новаго аккорда вытекаетъ изъ способа его образованія. Противоположный созвукъ, собственно говоря, представляетъ собою ничто иное, какъ созвукъ прямой квинты,—но только въ наклоненіи, противоположномъ тоникѣ *). Такъ напр., аккордъ F-moll (^{0}c) въ C-dur'ѣ=созвуку прямой квинты (субдоминантѣ) C-moll'наго строя; аккордъ E-dur въ A-moll'ѣ=созвуку прямой квинты (доминантѣ) A-dur'наго строя и т. д. Такимъ образомъ, введеніе противоположнаго созвука собственно говоря, является заимствованіемъ гармо-

*) Вотъ отчего мы и обозначаемъ противоположный созвукъ мажорной тоники не посредствомъ ^{0}T (нижній созвукъ тоники), а посредствомъ ^{0}S; точно также противоположный созвукъ минорной тоники обозначаемъ мы D$^+$, а не T$^+$. Наоборотъ, въ C-dur'ѣ мы будемъ подразумѣвать подъ ^{0}T аккордъ C-moll, а въ A-moll'ѣ подъ T$^+$ аккордъ A-dur. (Основанія для этого изложены будутъ дальше). *Прим. автора.*

ническаго соотношенія, само собой понятнаго и естественнаго въ другомъ наклоненіи. Отсюда вытекаетъ, что въ тѣхъ случаяхъ, когда противоположный созвукъ служитъ для образованія полной каденціи, мы должны разсматривать его, какъ средство заимствованное изъ другого наклоненія и помѣщать его не на мѣстѣ созвука противоположной квинты, а рядомъ съ созвукомъ прямой квинты т. е. тамъ, гдѣ онъ находился-бы въ этомъ другомъ наклоненіи (такимъ образомъ возникаетъ возможность, введя предварительно въ каденцію противоположный созвукъ, закончить ее тоникой противоположнаго наклоненія,—что, по крайней мѣрѣ въ минорѣ, дѣлается сплошь и рядомъ; въ мажорѣ такой конецъ, конечно, также возможенъ, но изъ эстетическихъ соображеній практикуется рѣдко). Не совсѣмъ удачнымъ пріемомъ было-бы, однако, простое замѣщеніе въ обѣихъ полныхъ каденціяхъ T – S—D—T и ^{0}T—^{0}S – ^{0}D – ^{0}T созвука противоположной квинты противоположнымъ созвукомъ; это повело-бы къ уничтоженію одного изъ важнѣйшихъ элементовъ каденціи (ибо противоположный созвукъ вовсе не производитъ того впечатлѣнія напряженія, которое свойственно созвуку притивоположной квинты). Еще меньше можно думать о замѣнѣ въ этихъ каденціяхъ созвука прямой квинты противоположнымъ созвукомъ:

$$T—S—{}^0S—T \quad \text{и} \quad {}^0T—{}^0D—D^+—{}^0T.$$

Никто не станетъ отрицать, что при такой замѣнѣ теряется и характерное напряженіе, производимое поворотомъ къ чуждому созвуку (созвуку противоположной квинты), и успокоительное заключительное дѣйствіе, пропзводимое ходомъ отъ созвука прямой квинты къ тоникѣ. Въ противоположной этому комбинаціи, а именно при помѣщеніи противоположнаго созвука за созвукомъ прямой квинты:

$$T—D—{}^0S—T \quad \text{и} \quad {}^0T—{}^0S—D^+—{}^0T$$

протпвоположный созвукъ оказывается даже превосходящимъ созвукъ прямой квинты по заключительной силѣ;

т. е. слѣдуя за послѣднимъ, онъ, дѣйствительно, производитъ впечатлѣніе рѣшительнаго возвратнаго поворота къ исходному пункту, послѣ котораго это, такъ сказать, намѣреніе остается только осуществить посредствомъ добавленія тоники. Именно такая форма каденціи, общеупотребительна, какъ извѣстно, въ минорѣ. Нѣтъ, однако, никакого основанія совсѣмъ отказываться отъ одной изъ гаммовыхъ (leitereigen) *) доминантъ ради созвука заимствованнаго изъ другого наклоненія и внѣгаммоваго **) (leiterfremd); по этому мы можемъ включить въ каденцію и созвукъ противоположной квинты, помѣстивъ его на его обычномъ мѣстѣ (послѣ тоники), при чемъ противоположный созвукъ займетъ мѣсто все-таки въ концѣ каденціи, передъ тоникой:

$$T—S—D—{}^0S—T \quad \text{и} \quad {}^0T—{}^0D—{}^0S—D^+—{}^0T.$$

Не надо забывать, конечно, что каденція — еще не музыкальная пьеса, и потому не слѣдуетъ придавать всѣмъ этимъ изысканіямъ больше значенія, чѣмъ они того заслуживаютъ; съ другой стороны, однако, не слѣдуетъ и пренебрегать ими, ибо, несомнѣнно, каденціи настолько-же являются типами гармоническихъ образованій, насколько гаммы — типами мелодическихъ.

Со введеніемъ мажорной верхней доминанты является возможность и въ минорѣ примѣнять квартсекстаккордъ въ его важнѣйшемъ, подготовляющемъ заключеніе, значеніи; конечно, квартсекстаккордъ мажорной верхней доминанты имѣетъ въ минорѣ малую сексту, соотвѣтствующую малой терціи тоники (малый квартсекстаккордъ). Мы будемъ обозначать его посредствомъ присоединенія къ 6 знака $\overset{6}{\succ}$, который = пониженію ***) на полтона ($e^{\overset{6}{\succ}4}$ = e a c; $e^{6 4}$ = e a cis!).

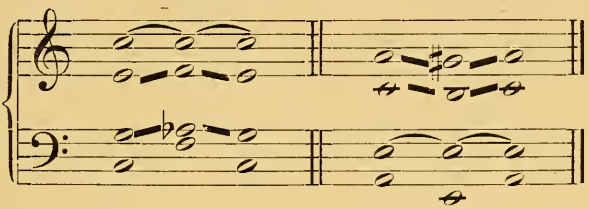
Прежде, чѣмъ перейти къ дальнѣйшимъ работамъ, мы разсмотримъ, какимъ образомъ практически возможно

*) Т. е. построенныхъ изъ тоновъ гаммы даннаго строя. *Прим. пер.*

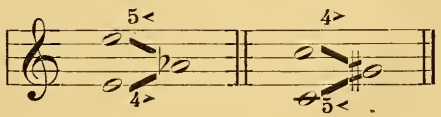
**) Т. е. построеннаго изъ тоновъ, чуждыхъ гаммѣ даннаго строя. *Примѣчаніе переводчика.*

***) Натуральнаго интервала (см. это слово). *Прим. пер.*

въ четырехголосномъ сложеніи связываніе противоположнаго созвука съ тоникой и другими, уже извѣстными намъ, созвуками строя. Ходы $^{+}T--^{0}S$ и $^{0}T—D^{+}$ (сторонняя смѣна) имѣютъ то преимущество сравнительно съ ходомъ на прямую квинту, что представляютъ возможность сдѣлать два вводныхъ шага:

42. 

Къ тому-же здѣсь (какъ и при ходѣ на прямую или противоположную квинту) возможна лигатура (т. е. сохраненіе общаго тона на мѣстѣ: $\overset{1}{c}\ \overset{I}{c}\ \overset{1}{c}$ или $\overset{I}{e}\ \overset{1}{e}\ \overset{I}{e}$; смотри прим. 49) и ничто не препятствуетъ послѣдованію обоихъ основныхъ тоновъ, а также удвоенію каждаго изъ нихъ. Но при этомъ гармоническомъ послѣдованіи возникаетъ новая трудность, ибо шагъ отъ терціи одного созвука къ терціи другого можетъ быть допустимъ не всегда, а только въ въ нѣкоторыхъ случаяхъ:

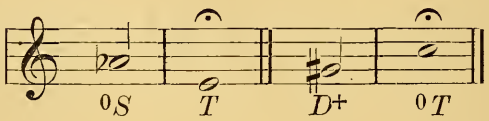
43. 

Здѣсь получаются у насъ: уменьшенныя кварты ($4^{>}$),—восходящая (e-as) и нисходящая (c gis); и увеличенныя квинты ($5^{<}$; знакъ $<$, противоположный знаку $>$, обозначаетъ повышеніе *) на полутонъ),—нисходящая (e-as) и восходящая (c-gis). Такимъ образомъ мы имѣемъ здѣсь на лицо съ одной стороны чрезмѣрный интервалъ ($5^{<}$), примѣненіе котораго было до сихъ поръ намъ вообще запрещено, и, съ другой стороны, интервалъ уменьшенный ($4^{>}$), употребленіе котораго дозволяется лишь въ случаѣ дальнѣйшаго правильнаго голосоведенія. *Всѣ*

*) Натуральнаго интервала. *Прим. пер.*

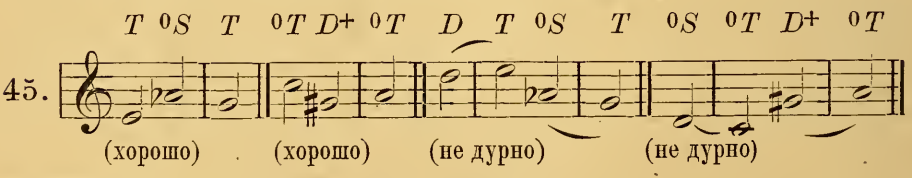
чрезмѣрные и уменьшенные интервалы требуютъ послѣдующаго шага на полутонъ въ томъ-же голосѣ; первые— въ томъ же направленіи, какъ былъ сдѣланъ и предшествовавшій шагъ на чрезмѣрный интервалъ (вслѣдствіе чего они почти всегда противорѣчатъ мелодическому принципу „послѣ скачка—обратно“, см. выше, а потому и нежелательны); *вторые, — наоборотъ, въ направленіи, обратномъ предшествовавшему шагу на уменьшенный интервалъ* (что имъ придаетъ специфически-мелодическій характеръ). Шаги на уменьшенные интервалы хороши, однако лишь въ томъ случаѣ, если за ними слѣдуетъ шагъ на полутонъ въ обратномъ направленіи; если-же его нѣтъ, или его невозможно сдѣлать, то и уменьшенныхъ шаговъ *) не слѣдуетъ примѣнять:

44.



Слѣдуетъ, впрочемъ, замѣтить, что *рѣшающая роль при опредѣленіи пригодности какъ уменьшенныхъ, такъ и чрезмѣрныхъ шаговъ, принадлежитъ, вообще, ритмическимъ условіямъ*. Всякіе шаги, требующіе послѣ себя полутона (будь то уменьшенные или увеличенные) нехороши при соединеніи двухъ аккордовъ образующихъ заключеніе, и вообще при переходѣ съ легкаго на тяжелое время. Наоборотъ, при переходѣ съ тяжелаго времени на легкое (конечно, при условіи дальнѣйшаго шага на полутонъ) даже и чрезмѣрные шаги не такъ плохи (ученикъ долженъ, однако, избѣгать такихъ шаговъ, ибо его задача — усвоить себѣ наиболѣе естественные, простые, плавные, безупречные пріемы). И такъ:

45.



*) Т. е. шаговъ на уменьшенные интервалы. *Прим. пер.*

Связываніе противоположнаго созвука съ созвукомъ прямой квинты (D — ^{0}S и ^{0}S - D) представляетъ тѣже трудности, какъ и ходъ на цѣлый тонъ *) (а именно, параллельныя квинты и октавы). Такъ какъ основной тонъ одного созвука отстоитъ здѣсь отъ сосѣдняго созвука на противоположную квинту

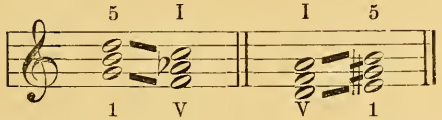
$$c \longleftarrow \underbrace{g\ h\ d} \quad \text{и} \quad \underbrace{d\ f\ a} \longrightarrow e$$

и такъ какъ прп соединеніи обоихъ созвуковъ происходитъ перемѣна наклоненія:

$$\longleftarrow {}^0c \cdots g \longrightarrow \quad \text{и} \quad \longleftarrow {}^0a \cdots e \longrightarrow$$

то мы можемъ назвать это гармоническое послѣдованіе противоположно-квинтовой смѣной. Возникающія при этомъ параллельныя квинты:

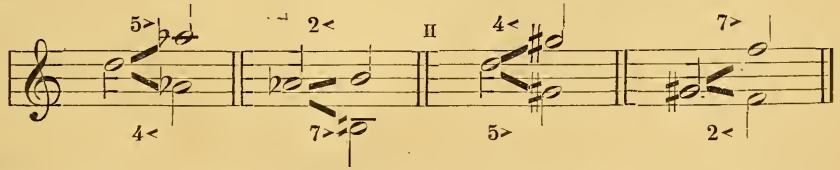
46.



уже не такъ плохи, какъ тѣ, которые получались при ходѣ на цѣлый тонъ, ибо здѣсь оба тона первой квинты и оба тона второй имѣютъ не одинаковый гармоническій смыслъ (какъ было тамъ), а совершенно различный (здѣсь $\frac{5-I}{1-V}$, тогда какъ тамъ $\frac{5-5}{1-1}$ или $\frac{I-I}{V-V}$); впрочемъ, и этихъ параллельныхъ квинтъ не слѣдуетъ употреблять.

Остальныя затрудненія при противоположно-квинтовой смѣнѣ (кромѣ, конечно, тѣхъ, которыя общи у нея съ ходомъ на цѣлый тонъ) сводятся къ слѣдующему:

47.

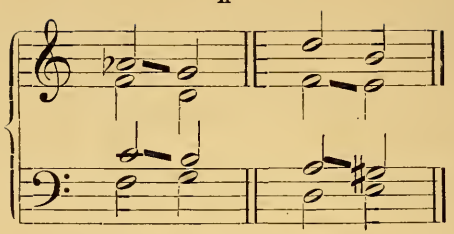


Здѣсь намъ представляется случай сдѣлать новые шаги: на увеличенную кварту (плохо) или уменьшенную квинту (хорошо), и на увеличенную секунду (2 $<$, плохо) или уменьшенную септиму (7 $>$, хорошо). Зато мы имѣемъ здѣсь возможность сдѣлать два вводныхъ шага (3—I и 1—III):

*) Т. е. S—D и ^{0}D—^{0}S. *Прим. пер.*

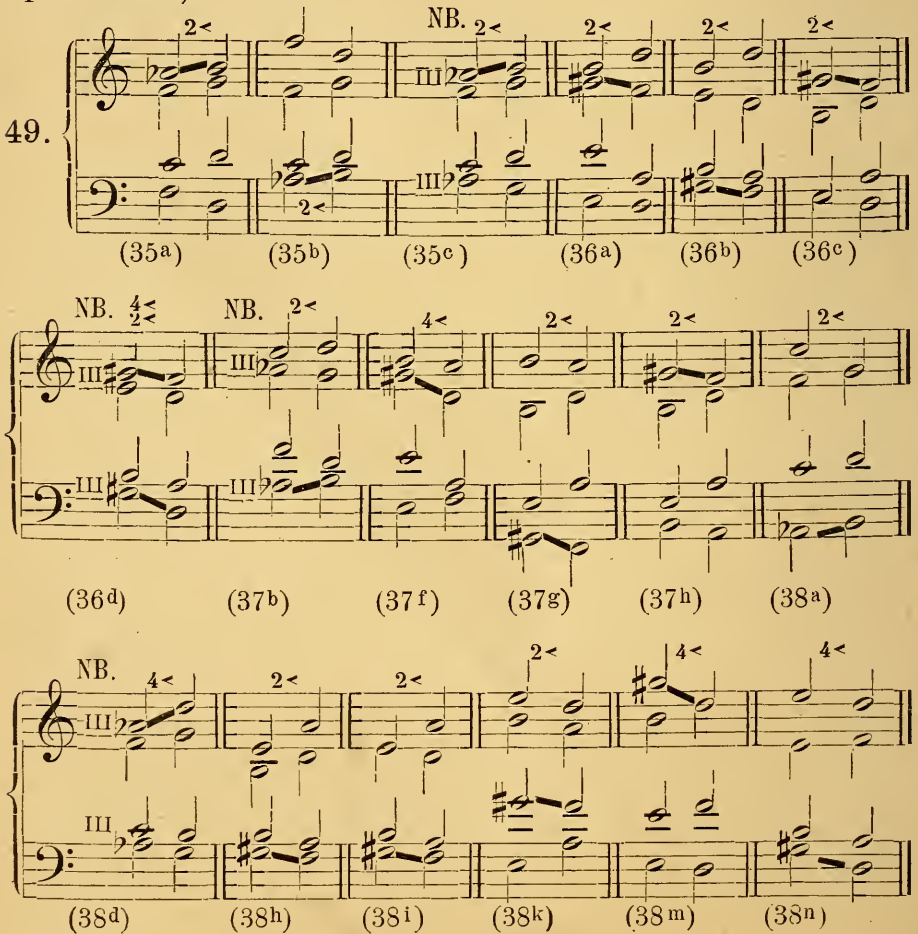
II

48.



При сравненіи съ предъидущимъ § (прим. 35 — 38), мы увидимъ также, что цѣлый рядъ способовъ голосоведенія, возможныхъ при ходѣ на цѣлый тонъ, здѣсь, при противоположно-квинтовой смѣнѣ, оказывается непримѣнимъ, а именно:

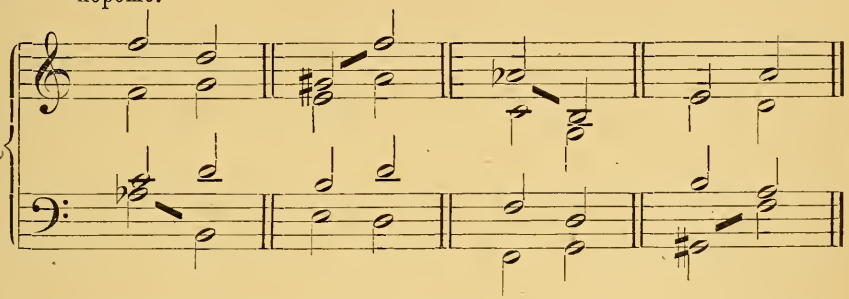
49.



Въ четырехъ случаяхъ (см. NB.) мы видимъ удвоеніе терціи, которое абсолютно запрещается въ противоположномъ созвукѣ. Зато нѣкоторые новые пути для голосоведенія открываетъ здѣсь шагъ на уменьшенную септиму, съ которымъ мы до сихъ поръ не встрѣчались; шагъ этотъ гораздо лучше шага на малую или большую септиму:

хорошо:

50.



Связываніе противоположнаго созвука съ созвукомъ противоположной квинты образуетъ новое гармоническое послѣдованіе, которое мы назовемъ (прямой) квинтовой смѣной, ибо здѣсь основной тонъ одного созвука отстоитъ на прямую квинту отъ сосѣдняго созвука и наклоненіе мѣняется:

$$f^{+} \rightleftarrows {}^{0}c \quad \text{и} \quad e^{+} \rightleftarrows {}^{0}h$$

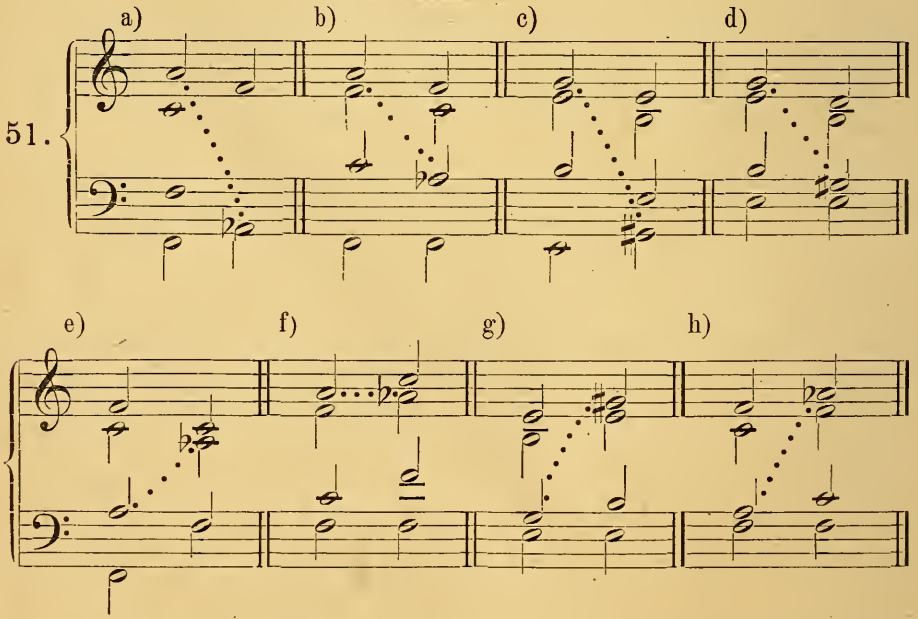
Если при противоположно квинтовой смѣнѣ оба созвука были совершенно чужды другъ другу (см. выше), то при прямой квинтовой смѣнѣ, наоборотъ, они очень близки другъ другу, ибо оба тона, образующіе квинту въ аккордѣ, у нихъ общіе (хотя и имѣютъ противоположный гармоническій смыслъ*) и только терцовые тоны у нихъ различны:

$$\overset{\frown}{\underset{\smile}{f \quad \overset{a}{\underset{as}{c}}}} \quad \text{и} \quad \overset{\frown}{\underset{\smile}{e \quad \overset{gis}{\underset{g}{h}}}}$$

*) Такъ въ аккордахъ C-dur'номъ (c^{+}) и C-moll'номъ (^{0}g), образующихъ прямую квинтовую смѣну, квинта (c—g) общая; но въ c^{+} эта квинта имѣетъ значеніе $\frac{5}{1}$, тогда какъ въ ^{0}g она имѣетъ значеніе $\frac{1}{V}$. *Прим. пер.*

При (прямой) квинтовой смѣнѣ является возможность сдѣлать въ голосоведеніи новый шагъ (хроматическій полутонъ) а также возможность впасть въ новую ошибку — *переченье*. Шагъ *на хроматическій полутонъ* еще менѣе можетъ возбудить прекаліе, чѣмъ шагъ на діатоническій (вводный) полутонъ; что-же касается производящаго столь непріятное дѣйствіе переченья, то оно возникаетъ въ томъ случаѣ, если терціи обоихъ созвуковъ слѣдуютъ другъ за другомъ не въ одномъ и томъ-же голосѣ. Ухо тогда не въ состояніи уловить перемѣну гармоніи; оно обманывается, ему кажется, что гармонія осталась таже-самая, и такимъ образомъ хроматическій тонъ только производитъ впечатлѣніе нечистой, плохоинтонированной ноты. Дѣйствіе переченья тѣмъ непріятнѣе, чѣмъ менѣе выдѣляется голосъ, выступающій со второю терціей и чѣмъ далѣе (въ смыслѣ абсолютной высоты) отстоитъ вторая терція отъ первой:

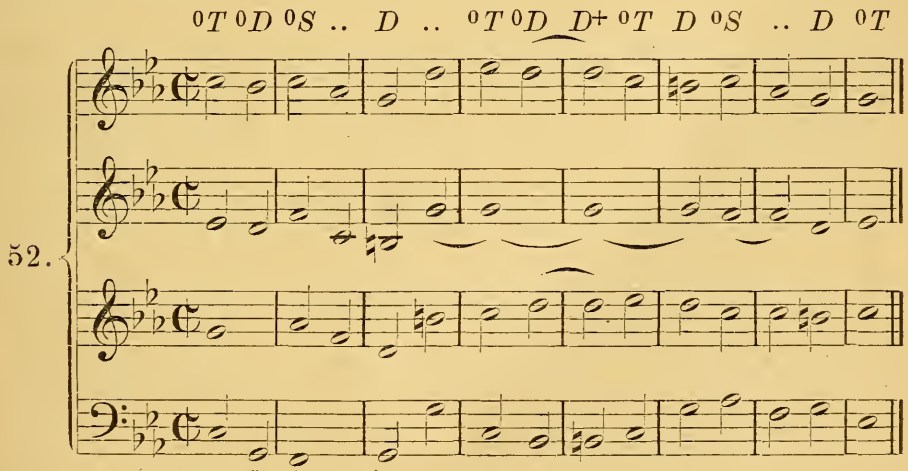
51.



Хуже всѣхъ здѣсь случаи a) и c); плохи также случаи b) и d). Впрочемъ c) и d) смягчаются еще тѣмъ обстоятельствомъ, что здѣсь мажорный аккордъ стоитъ на второмъ мѣстѣ. Въ e) и f) другой голосъ перенимаетъ

терцію въ той-же октавѣ; въ g) и h) хроматическп-измѣненный тонъ слышится въ верхнемъ голосѣ и потому лучше различимъ. Вышеприведенное объясненіе плохаго дѣйствія, производимаго переченьемъ, даетъ намъ ключъ къ пониманію того, почему впечатлѣніе настоящаго переченья получается только при квинтовой смѣнѣ, почему его нѣтъ напр. при терцовыхъ ходахъ гармоніи*) и почему при нѣкоторыхъ гармоническихъ послѣдованіяхъ (тритоновый ходъ**) перечепіе является даже нормальной формой голосоведенія.

Слѣдующіе задачи слѣдуетъ, какъ и въ предъидущемъ § рѣшать на четырехъ линейкахъ, съ той разницей, что теноръ слѣдуетъ писать не въ басовомъ ключѣ, а въ скрипичномъ, октавой выше противъ того, какъ онъ дѣйствительно долженъ звучать (этотъ способъ писаніе для теноровой партіи принятъ въ новѣйшихъ хоровыхъ партитурахъ); вотъ образецъ:



(четвертый образецъ).

Задачи 125—130 (мажоръ).

125) $\mathbb{C}$: $T \mid S\ {}^0S \mid \underset{3\ 1}{T}\ .. \mid \underset{3\ 1}{D}\ .. \mid {}^0S\ D \mid T\ S \mid {}^0S\ D \mid T\ {}^0S \mid T.$

*) Напр. c^+—e^+. *Прим. пер.*

**) Напр. f^+—h^+. *Прим. пер.*

126) $^3/_2$: $T \mid S\ {}^0S\ D \mid T \underset{3}{..}\ {}^0S \mid D\ \underset{3}{T}\ \underset{1}{..} \mid D\ ..\ {}^0S \mid D^{\substack{6\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}}\ \underset{3}{T} \mid$
$S\ D\ {}^0S \mid D^{\substack{6\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}}\ .. \mid T\ (\circ).$

127) $^3/_4$: $T \mid {}^0S\ D \mid T\ S\ {}^0S \mid D^{\substack{6\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}} \mid {}^0S\ S^+\ .. \mid T\ \underset{5}{D}\ T \mid S\ {}^0S\ .. \mid$
$D^{\substack{6\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}} \mid T\ (\ \ ).$

128) $^2/_4$: $D \mid {}^0S\ D \mid T\ S \mid {}^0S\ D \mid S\ T\ .. \mid {}^0S\ D \mid \underset{3}{T}\ \underset{3}{S} \mid$
$D^{\substack{6\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}} \mid T\ (\ \ ).$

129) ₵ : $T \mid D\ ..\ S\ {}^0S \mid D^{\substack{6\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}}\ T\ {}^0S \mid {}^+S\ D\ T\ {}^0S \mid T\ {}^{\substack{6\\4}}_{..}\ {}^{\substack{5\\3}}.$

130) ₵ : $T\ \underset{3}{..} \mid S\ {}^0S \mid D\ \underset{3}{..} \mid T\ \underset{5}{D} \mid \underset{3}{T}\ {}^0S \mid D\ {}^+S \mid D^{\substack{6\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}} \mid T.$

Задачи 131—136 (миноръ).

131) ₵ : ${}^0T\ {}^0S \mid D\ {}^0T \mid {}^0D\ {}^0S \mid D\ \underset{\text{III}}{T} \mid {}^0S\ \underset{\text{I}}{T} \mid {}^0D\ {}^0S \mid D^{\substack{6>\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}} \mid {}^0T.$

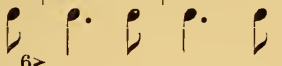
132) $^3/_4$: $\left[\!\left[: {}^0T \mid D^+\ {}^0S\ D^{\substack{6>\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}} \mid {}^0T\ \underset{5}{D}\ \underset{\text{III}}{T} \mid D^+\ {}^0T\ \overbrace{{}^0D\ {}^0S \mid D^+}^{\text{I.}} : \right]\!\right]$
$\overbrace{{}^0S\ D^+ \mid {}^0T.}^{\text{II.}}$

133) $^4/_8$: ${}^0T\ \underset{\text{III}}{..}\ D \mid \underset{\text{III}}{S}\ .\ D^{\substack{6>\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}} \mid {}^0T\ \underset{\text{III}}{..}\ {}^0D\ {}^0S \mid D^{\substack{6>\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}}\ {}^0T.$

134) $^3/_2$: ${}^0D\ {}^0S\ .. \mid \underset{\text{III}}{T}\ ..\ D\ {}^0T \mid {}^0D\ {}^0S\ \underset{\text{III}}{..} \mid D\ {}^0S\ D^{\substack{6>\\4}}\ {}^{\substack{5\\3}} \mid$
${}^0T\ {}^0D\ D^+ \mid T\ \underset{\text{III}}{S}\ \underset{\text{V}}{..} \mid D^{\substack{6>\\4}}\ \underset{\text{III}}{S}\ D\ .. \mid {}^0T.$

135) $\mathbb{C}$: ${}^0T\ {}^0S \mid \underset{\text{III}}{T}\ \underset{5}{D} \mid \underset{\text{I}}{S}\ \underset{\text{V}}{T} \mid {}^0D\ D^+ \mid {}^0S\ D^+ \mid {}^0S\ .. \mid \overset{6>}{D_4}\ \overset{5}{3} \mid {}^0T.$

136) $^2/_4$: ${}^0T \mid {}^0S\ {}^0T \mid D^+\ {}^0D \mid {}^0S\ .. \mid D^+\ .. \mid {}^0T\ \underset{5}{D} \mid \underset{\text{III}}{T}\ {}^0S \mid$


etc.

$\overset{6>}{D_4}\ {}^0S \mid {}^0T.$

Слѣдующіе далѣе задачи не выдержаны строго въ одномъ строѣ, но модулируютъ простѣйшимъ способомъ, (посредствомъ выводящаго*) хода на цѣлый тонъ или такой-же противоположно-квинтовой смѣны), въ строй созвуковъ прямой или противоположной квинты. Такимъ образомъ мы вступаемъ здѣсь въ новую область, въ область модуляціи, сущность которой заключается въ перемѣнѣ функціи каждой гармоніи. Если напр., исходя изъ тоники, мы сдѣлаемъ тоновый ходъ или противоквинтовую смѣну, то въ качествѣ посредствующаго созвука, осмысливающаго послѣдованіе этихъ двухъ созвуковъ, является третій созвукъ, здѣсь пропущенный; это очевидно изъ того, что именно этотъ созвукъ ожидается нами вслѣдъ за такимъ гармоническимъ послѣдованіемъ. Другими словами, два созвука, образующіе тоновый ходъ или противо-квинтовую смѣну, всегда производятъ впечатлѣніе двухъ, находящихся по обѣ стороны отъ тоники, доминантъ**), такъ напр. въ гармоническомъ послѣдованіи $c^+\ f^+\ g^+\ c^+$.. NB d^+.. g^+ въ томъ мѣстѣ (см. NB), гдѣ вслѣдъ за $\overset{3}{\text{тоникой}}$ $\overset{3}{c^+}$, благодаря тоновому ходу, появляется d^+, оба эти созвука (c^+—d^+) понимаются нами, какъ S—D; т. е. разъ за c^+ слѣдуетъ d^+, то первый созвукъ измѣняетъ свою функцію и понимается нами уже не какъ тоника, акакъ субдоминанта, второй—какъ доминанта. Способъ обозначенія предъидущаго примѣра слѣдующій:

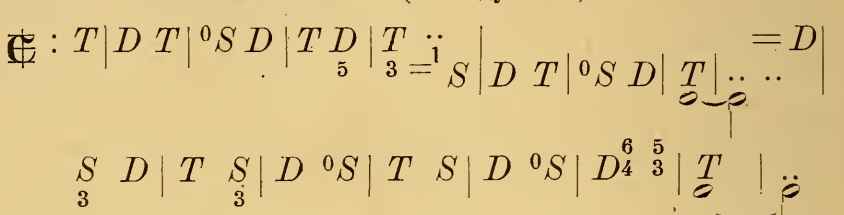
$$T \mid S\ D \mid T \overset{\overset{\cdot\cdot}{3}}{=} S \mid D\ .. \mid T.$$

*) За предѣлы даннаго строя. *Прим. пер.*

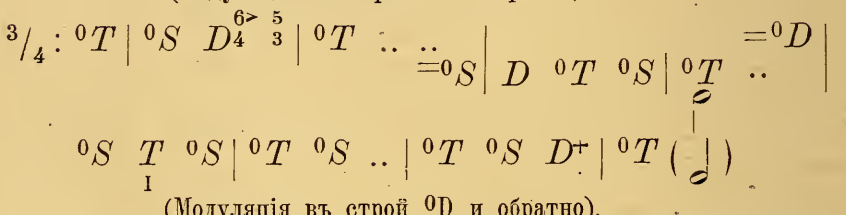
**) Т. е. верхней и нижней; напр. c^+—d^+=нижней и верхней доминантѣ тоники g^+; es^+—f^+=двумъ доминантамъ тоники b^+; ${}^0e$—h^+=двумъ доминантамъ тоники ${}^0h$ и т. д. *Примѣч. переводчика.*

Во всѣхъ слѣдующихъ задачахъ, вездѣ, гдѣ только къ обозначенію функціи аккорда (T. D и т. д.) присоединяется и знакъ равенства (=), это служитъ указаніемъ, что въ данномъ мѣстѣ функція аккорда мѣняется и переходитъ въ другую, т. е. что здѣсь происходитъ модуляція.

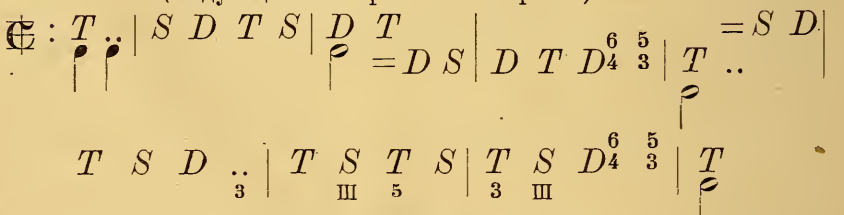
Задачи 137—140 (съ модуляціей).

137) 

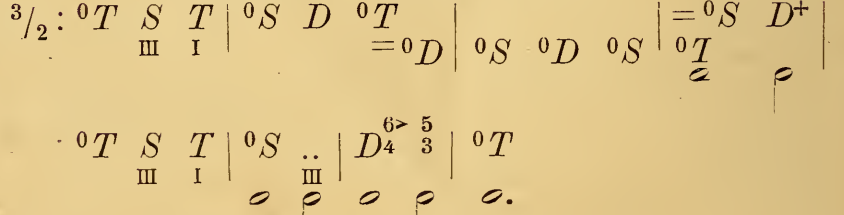
(Модуляція въ строй D и обратно).

138) 

(Модуляція въ строй ^{0}D и обратно).

139) 

(Модуляція въ строй S и обратно).

140) 

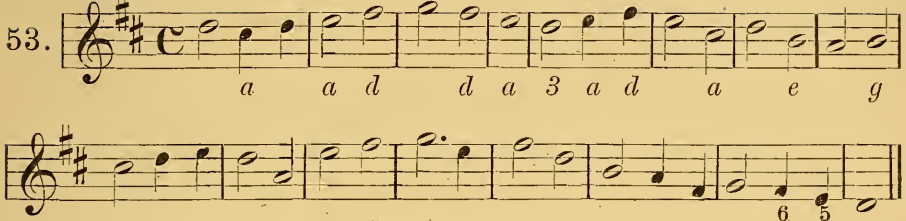
(Модуляція въ строй ^{0}S и обратно).

Пусть ученикъ самъ опредѣлитъ модуляціи, находящіеся въ послѣдующихъ задачахъ, посредствомъ обозначенія всѣхъ измѣненій гармоническихъ функцій:

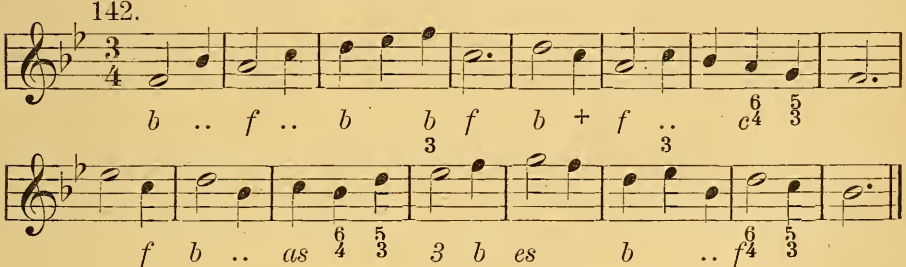
Задачи 141—144 (дано сопрано).

141.

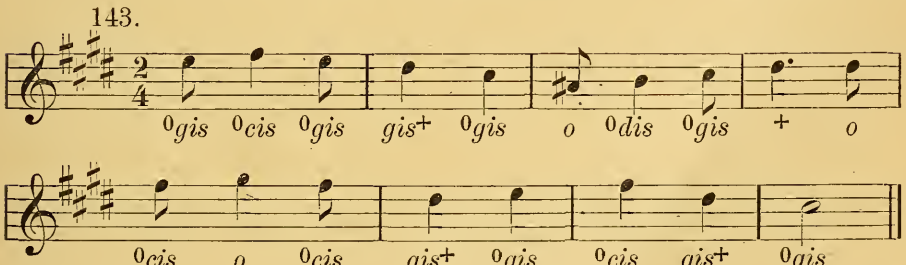
53.



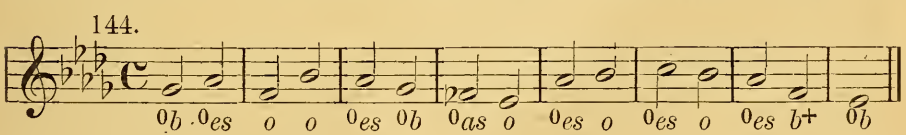
142.



143.

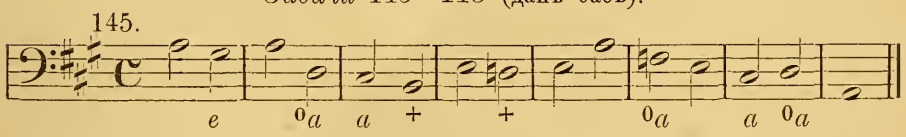


144.

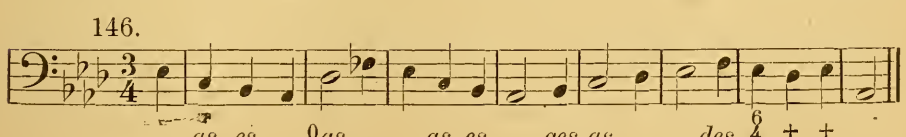


Задачи 145—148 (данъ басъ).

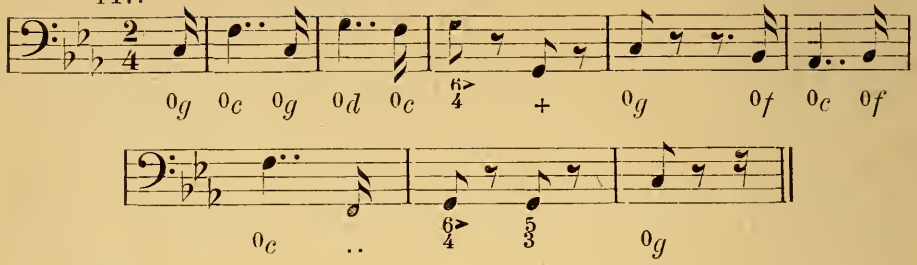
145.



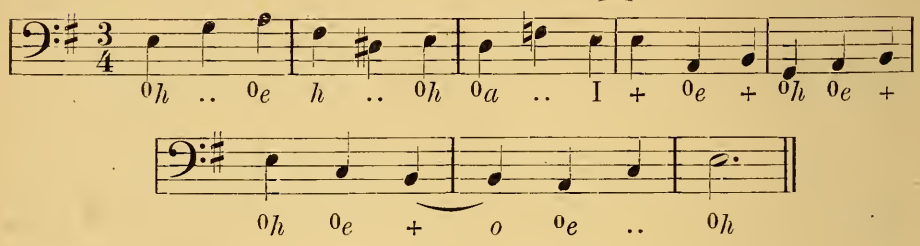
146.



147.



148.



ГЛАВА II.

Характерные диссонансы. Параллельные созвуки. Созвуки вводной смѣны (вводно-смѣнные).

§ 7. Характерные диссонансы (D^7, S^{VII}, S^6, D^{VI}).

Уже въ первыхъ нашихъ задачахъ мы не могли избѣгнуть употребленія „квартсекстаккорда“, этого естественнаго промежуточнаго звена, соединяющаго обѣ доминанты; теперь мы вынуждены снова отступить отъ обычной схемы учениковъ гармоніи (по которой ученіе о диссонансахъ излагается гораздо позднѣе) и заняться немедленно разсмотрѣніемъ необходимыхъ характерныхъ диссонанирующихъ тоновъ, которые обыкновенно добавляются къ доминантамъ. Собственно говоря, доминанты*)

*) Даже и безъ диссонирующихъ добавленій, въ томъ простомъ видѣ, какъ мы ихъ знали до сихъ поръ. *Прим. пер.*

никогда не бываютъ вполнѣ консонирующими созвуками, и это потому, что мы представляемъ ихъ и судимъ о нихъ всегда съ точки зрѣніе тоники (и стало быть, сопоставляемъ ихъ всегда съ ней *); понятно, по этому, что тоника гораздо рѣже встрѣчается съ добавочными тонами, чѣмъ доминанты, значеніе**) которыхъ еще сильнѣе закрѣпляется благодаря этимъ тонамъ. Напр., послѣдованіе $T^+—S^+$ или $^0T—^0D$ можно было-бы невѣрно понять въ смыслѣ обратнаго (ретрограднаго) прямоквинтоваго хода***), т. е. заключительнаго хода, при которомъ дѣйствительный созвукъ противоположной квинты сдѣлался бы мнимой тоникой, а дѣйствительная тоника—мнимымъ созвукомъ прямой квинты; но стоитъ прибавить здѣсь къ S^+ и ^0D добавочные диссонансы, какъ опасность такого пониманія устранится. Эти характерные диссонансы, добавляемые къ *одной* доминантѣ, представляютъ собою тоны, заимствованные изъ *другой* доминанты:

a) Къ мажорной верхней доминантѣ добавляется основной тонъ нижней доминанты; напр. въ C-dur'ѣ : g h d | f; въ A-moll'ѣ : e gis h | d.

b) Къ мажорной нижней доминантѣ добавляется квинта верхней доминанты; напр. въ C-dur'ѣ : f a c | d.

c) Къ минорной нижней доминантѣ прима минорной верхней доминанты или квинта мажорной верхней доминанты; напр. въ A-moll'ѣ : h | d f a; въ C-dur'ѣ : d | f as c.

d) Къ минорной верхней доминантѣ основной тонъ (V) минорной нижней доминанты; напр. въ A moll'ѣ : d | e g h.

Характернымъ добавочнымъ диссонансомъ является: въ a) и c) септима (прямая, натуральная [малая] септима=7, VII); въ b) и d) секста (прямая, большая=6, VI).

Это соединеніе одной доминанты съ тономъ другой доминанты, лежащей по другую сторону тоники, также прочно устанавливаетъ строй, какъ и послѣдованіе двухъ

*) Поэтому, строго говоря, тоника является единственнымъ консонирующимъ созвукомъ строя. *Прим. пер.*

**) Диссонирующее. *Примѣч. переводч.*

***) Т. е. хода, при которомъ за исходный, начальный созвукъ принятъ не первый аккордъ, а второй. *Примѣч. переводч.*

доминантъ, т. е. тоновый ходъ или противоположно-квинтовая смѣна, за которыми мы и должны были признать поэтому модулирующую силу, въ томъ случаѣ, когда они исходятъ изъ тоники:

a) $\underbrace{f\,[a\,\overbrace{c\,e}^{T}]}_{S}\,\underbrace{g\,h\,d}_{D}$ и $\underbrace{d\,[f\,\overbrace{a\,c}^{{}^0T}]}_{{}^0S}\,\underbrace{e\,gic\,h}_{D^0}$

b) $\underbrace{f\,a\,\overbrace{c\,[e\,g}^{T}}_{S}\,\underbrace{h]\,d}_{D}$

c) $\underbrace{d\,f\,\overbrace{a}^{{}^0T}}_{{}^0S}\,\overbrace{[c\,e}^{{}^0T}\,\underbrace{g]\,h}_{{}^0D}$ и $\underbrace{f\,as\,\overbrace{c\,[e\,g}^{T}}_{{}^0S}\,\underbrace{h]\,d}_{D}$

d) $\underbrace{d\,[f\,\overbrace{a\,c}^{{}^0T}]}_{{}^0S}\,\underbrace{e\,g\,h}_{{}^0D}$

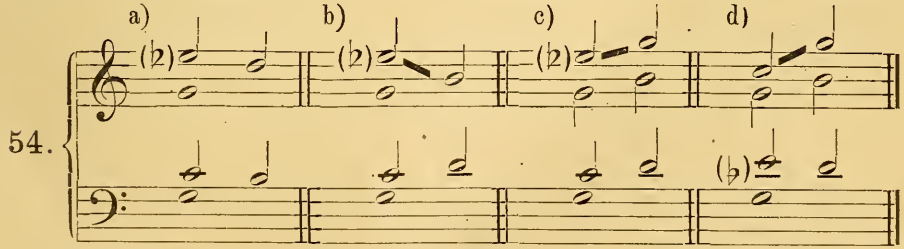
Отсюда мы видимъ, что одновременное соединеніе элементовъ, входящихъ въ составъ такихъ двухъ созвуковъ, которые находятся между собой въ соотношеніи двухъ доминантъ*), въ такой же мѣрѣ указываетъ на необходимость третьяго, лежащаго между ними (т. е. созвуками), осмысливающаго пониманіе, посредствующаго созвука, (т. е. тоники),—какъ и помѣщеніе такихъ созвуковъ рядомъ другъ подлѣ друга**).

Эти четыре новыхъ гармоническихъ образованія впервые представляютъ намъ образцы аккордовъ, состоящихъ изъ четырехъ тоновъ, иначе говоря,—аккордовъ, абсолютно диссонирующихъ. (Правда, и адоминантъ-квартсекстаккордъ, какъ мы видѣли содерж лъ два дис-

*) Т. е. могутъ образовать тоновый ходъ или противоположно-квинтовую смѣну. *Прим. автора.*

**) Т. е. какъ и настоящій тоновый ходъ или противо-квинтовая смѣна, *Примѣч. переводч.*

сонирующихъ тона, кварту и сексту; но его все таки можно было смѣшать съ тоникой ($\frac{T}{5}$ или $\frac{T}{I}$), почему мы и опредѣлили его тогда, какъ мнимый консонансъ, какъ диссонансъ подъ покровомъ консонанса). Терцквинт-септаккордъ или, какъ его сокращенно называютъ, септаккордъ мажорной верхней доминанты (мажорный септаккордъ) и минорной нижней доминанты (минорный септаккордъ), а также терцквинтсекстаккордъ, или, короче, секстаккордъ мажорной нижней доминанты и минорной верхней доминанты диссонируютъ безусловно, ибо, кромѣ тоновъ полнаго созвука (примы, терціи и квинты), они содержатъ въ себѣ еще и чуждый тонъ (септиму или сексту). *Общее правило употребленія диссонирующихъ тоновъ*) гласитъ: ихъ нельзя удваивать; они могутъ быть взяты скачкомъ, но послѣ себя требуютъ шага на секунду.* Правило это, конечно, мы уже соблюдали и при употребленіи квартсекстаккорда, почему и нельзя было въ немъ удвоить кварты и сексты. Мы не настаивали тогда безусловно на секундномъ шагѣ послѣ кварты и сексты только потому, что, благодаря особой природѣ аккорда (мнимый консонансъ), тамъ не особенно рѣзко бросалось въ глаза и исключительное (т. е. заступающее мѣсто нормальнаго) голосоведеніе:

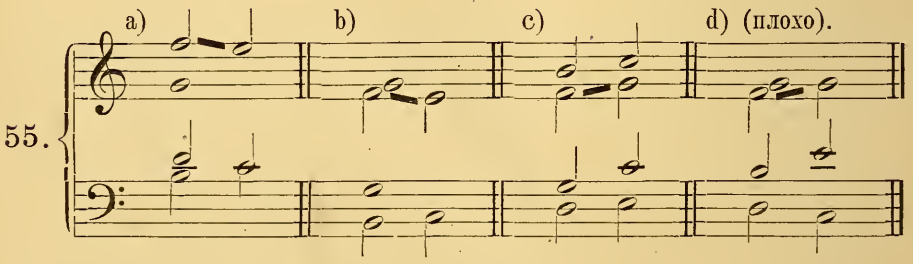


Здѣсь, въ b) c) и d) мы видимъ такое „заступающее“ голосоведеніе вмѣсто нормальнаго, какъ въ a) **).

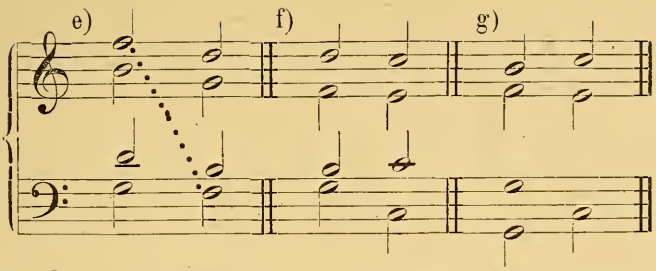
*) Конечно, подобно тому, какъ до сихъ поръ мы употребляли слова *прима, терція, квинта* только въ смыслѣ тоновъ, а не интерваловъ, такъ и теперь будемъ говорить о *септимѣ, секстѣ* и т. д. только, какъ о тонахъ, а не какъ объ интервалахъ. *Примѣч. автора.*

**) Изъ этихъ примѣровъ мы видимъ, что при заступающемъ голосоведеніи, тотъ тонъ, въ который долженъ былъ-бы пойти диссонирующій, все-таки берется (во второмъ аккордѣ), только въ другомъ голосѣ. *Прим. пер.*

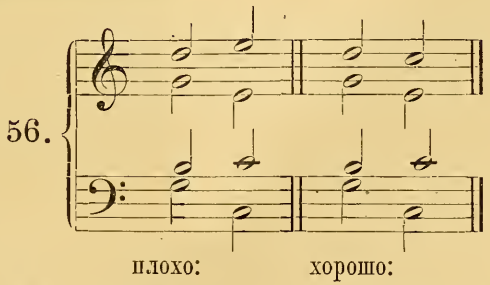
Что касается септимы въ мажорномъ септаккордѣ, то она требуетъ послѣ себя обязательно шага на секунду *) и недопускаетъ вмѣсто него никакого другого заступающаго голосоведенія. Этотъ шагъ мажорной септимы на секунду дѣлается, въ видѣ правила, внизъ см. 55 a; и вотъ почему: септима по отношенію къ октавѣ образуетъ рѣзкій диссонансъ (диссонансъ секунды), — все равно, дѣйствительно-ли октава находится рядомъ съ септимой (см. 55 b) или мы ее слышимъ только какъ обертонъ (тонъ натуральной гармонической гаммы) (см. 55 a, 55 c); *голоса-же секунды всегда стремятся разойтись врозь*. Разрѣшеніе секунды посредствомъ шага одного ея тона въ другой (55 d) если и производитъ хорошій эффектъ, то лишь въ томъ случаѣ, когда звуковыя окраски обоихъ этихъ тоновъ рѣзко отличаются другъ отъ друга; во всякомъ случаѣ ученику подобное разрѣшеніе (155 d) безусловно воспрещается. Движеніе септимы вверхъ, дозволяется, вообще только въ исключительныхъ случаяхъ (напр. если при движеніи ея внизъ получается недозволенное удвоеніе терцій). При неизмѣнной гармоніи септима можетъ, конечно, переходить изъ одного голоса въ другой, при чемъ влечетъ за собою и обязательное (на секунду) голосоведеніе въ томъ голосѣ, куда перешла; (напр. въ 55-е обязательство это переходитъ въ басъ).



*) Если только вообще гармонія движется въ ожидаемомъ направленіи (т. е. D^7—T). *Прим. автора.*



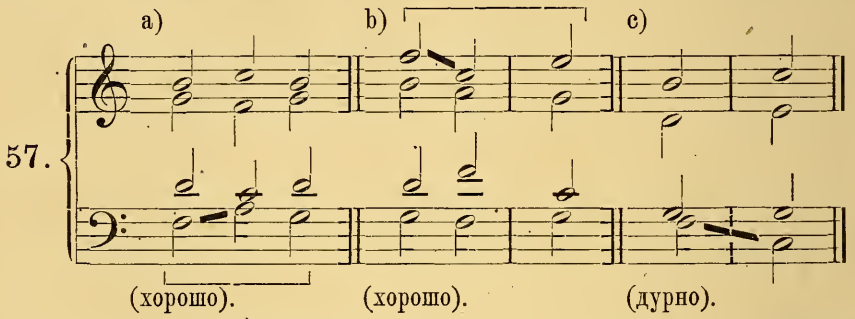
Здѣсь, въ b) выпущена въ септаккордѣ квинта; такое выпущеніе квинты весьма употребительно (мы видѣли уже раньше, что вообще, въ аккордѣ можетъ и не быть 5 или I), и рекомендуется особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда при шагѣ баса отъ основного тона къ основному, желательно, чтобы слѣдующая за септаккордомъ тоника была полной (т. е. съ квинтой; напр. 55 g). Въ противномъ-же случаѣ*) приходится отказаться отъ квинты въ тоникѣ (см. 55 f). Въ примѣрѣ 55 c. (гдѣ шагъ тенора отъ f къ g и терцію въ басу тоники надо разсматривать, какъ *данные*) веденіе септимы внизъ имѣло бы слѣдствіемъ неправильное удвоеніе терціи во второмъ аккордѣ (тоникѣ); *одновременное удвоеніе примы и терціи запрещается въ четырехголосномъ сложеніи, такъ какъ звучитъ слишкомъ рѣзко и сухо.* Только въ полномъ аккордѣ можно удвоить терцію; если-же аккордъ не полонъ, то**) лучше утроить въ немъ основной тонъ. Напр. (если альтъ данъ):



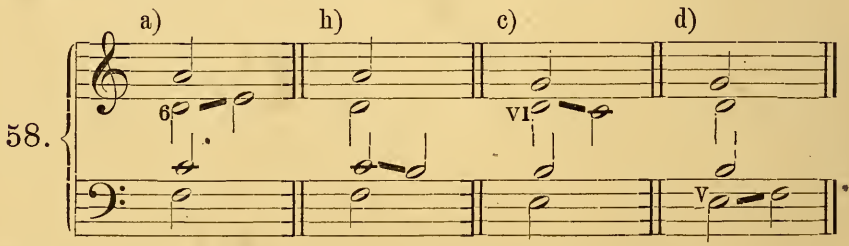
Такъ какъ мы знаемъ, что, съ одной стороны, септима при послѣдованіи $D^7 - T$ требуетъ вводнаго шага къ терціи тоники (и во всякомъ случаѣ шага на секун-

*) Т. е. если не выпустить квинты въ септаккордѣ. *Примѣч. переводч.*
**) Вмѣсто одновременнаго удвоенія примы и терціи. *Примѣч. переводч.*

ду), и что, съ другой стороны, послѣдній, заканчивающій каденцію аккордъ (тоника) долженъ имѣть въ басу приму,—то ясно, стало быть, что септима не можетъ находиться въ басу предпослѣдняго аккорда (57 c). Если за септаккордомъ слѣдуетъ не тоника, а, напримѣръ, субдоминанта, то необходимость вести септиму въ тонъ, отстоящій на секунду, отпадаетъ; хотя обыкновенно, даже и въ послѣднемъ случаѣ, тонъ этотъ берется все таки въ томъ-же голосѣ, только запаздываетъ (57 a, 57 b):



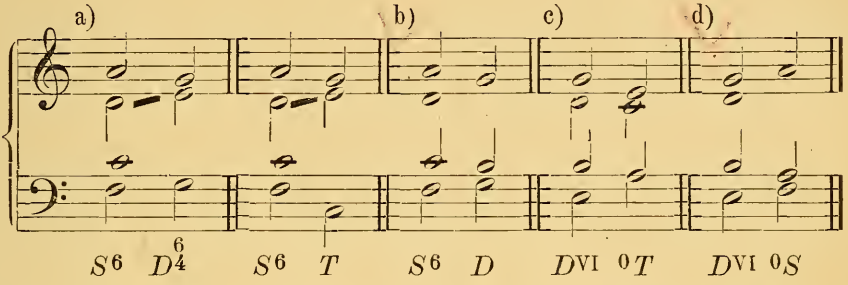
Съ такимъ запаздывающимъ вступленіемъ ожидаемаго тона мы встрѣтимся еще не разъ (такъ напр., оно будетъ служить намъ руководящимъ началомъ въ фигураціи, при разрѣшеніе вопроса о голосоведеніи). Оно-же достаточно разъяснитъ намъ, почему секста мажорной нижней доминанты и минорной верхней доминанты (S^6 и D^{VI}) и нижняя септима минорной доминанты (S^{VII}) не требуютъ, повидимому, дальнѣйшаго шага на секунду. Согласно нашимъ предыдущимъ правиламъ, секста рядомъ съ квинтой*) (все равно въ одной-ли онѣ октавѣ, или въ разныхъ) требуетъ или дальнѣйшаго движенія сексты въ септиму (58 a, 58 c) или дальнѣйшаго движенія квинты въ кварту (58 b и 58 d):



*) Что образуетъ диссонансъ секунды; голоса-же секунды стремятся разойтись врозь. *Примѣч. автора.*

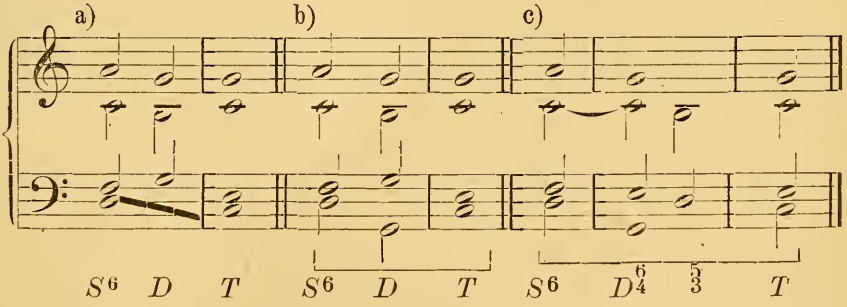
И, дѣйствительно, каждое изъ этихъ голосоведеній возможно и кажется нормальнымъ, если только соотвѣтственно ему поведены и остальные голоса гармоніи.

59.



Но такъ какъ за созвукомъ противоположной квинты слѣдуетъ обыкновенно созвукъ прямой квинты, то наиболѣе обычными формами голосоведенія слѣдуетъ считать не a) и c), а b) и d); иначе говоря, диссонирующая секста обыкновенно сначала остается на мѣстѣ и только затѣмъ движется на секунду *). Можетъ выйти и такой случай, что секста аккорда S^6 (т. е. субдоминанты съ секстой) будетъ въ басу; напр. въ C-dur'ѣ въ басу окажется d, секста аккорда f a c d. Если бы вслѣдъ за этимъ аккордомъ слѣдовала верхняя доминанта, то пришлось-бы, руководясь голосоведеніемъ 59 b, оставить въ басу на мѣстѣ тонъ d (какъ въ 60 a); но этого не слѣдуетъ дѣлать; гораздо лучше повести басовое d сначала въ g, послѣ чего и появилось бы, наконецъ, ожидаемое c (въ тоникѣ, см. 60 b). Можно также вставить и квартсекстаккордъ (60 c):

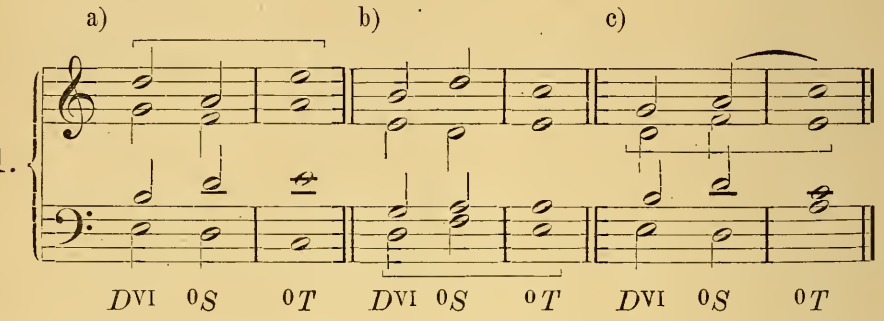
60.

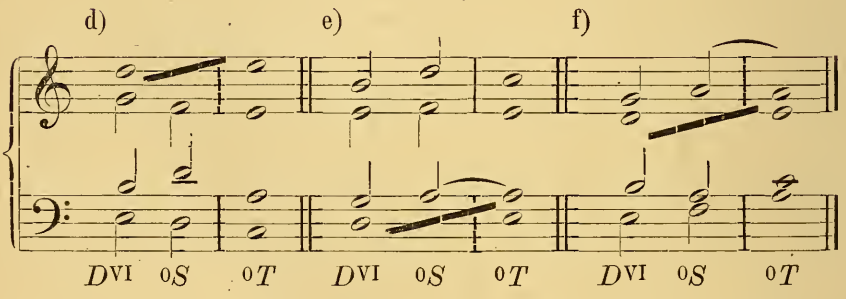


*) Такимъ образомъ, мы и здѣсь имѣемъ случай запаздывающаго разрѣшенія диссонирующаго тона. *Примѣч. переводч.*

Также и при употребленіи минорной нижней доминанты возможны такіе запаздывающіе шаги сексты на секунду, замаскированные промежуточными тонами:

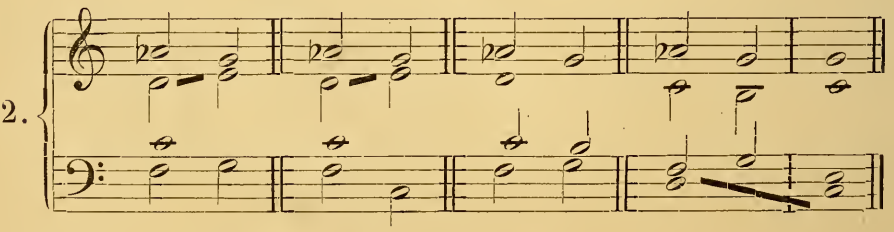
61.

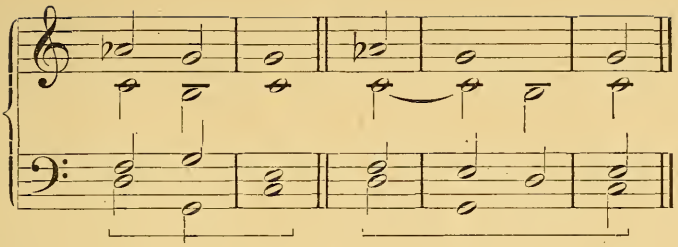




Большей частью, однако, d остается на мѣстѣ (61 d—f). Наоборотъ, минорная септима требуетъ совершенно такого-же голосоведенія, какъ и мажорная секста; и всѣ примѣры, касавшіеся послѣдней, пригодны и для первой (59 a—b и 60 a—b), — стоитъ только a брать вездѣ съ ♭:

62.

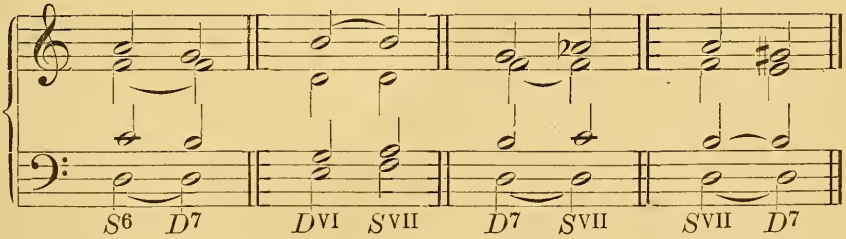




Интересно, что мажорный секстаккордъ (S^6) и минорный септаккордъ (S^{VII}) нерѣдко имѣютъ въ басу диссонирующій тонъ. Причины этого вполнѣ выяснятся для насъ только впослѣдствіи (при разсмотрѣніи „второй доминанты“), когда мы сможемъ принять въ разсчетъ и возможность хроматическаго измѣненія гармоній (такъ напр., если мы повысимъ 1 въ S^6, то аккордъ этотъ превращается въ D^7 (доминантовый септаккордъ) доминанты (D)*); если повысимъ III и V въ S^{VII}, то съ послѣднимъ аккордомъ произойдетъ точно такая-же перемѣна**); но вѣдь при этихъ перемѣнахъ секста (6 или VI) превращается въ приму (1), т. е. является вполнѣ подходящимъ и естественнымъ для баса тономъ].

Введеніе въ доминантовыя гармоніи характерныхъ диссонансовъ вполнѣ устраняетъ въ большинствѣ случаевъ возможность параллельныхъ квинтъ и октавъ, ибо, благодаря ему, въ аккордахъ, раньше не имѣвшихъ ни одного общаго тона, является возможность получить пару такихъ тоновъ (6 въ S=5 въ D, 7 въ D=1 въ S или V въ ^{0}S; VI въ ^{0}D=V въ S, VII въ S=I въ ^{0}D или 5 въ D^+):

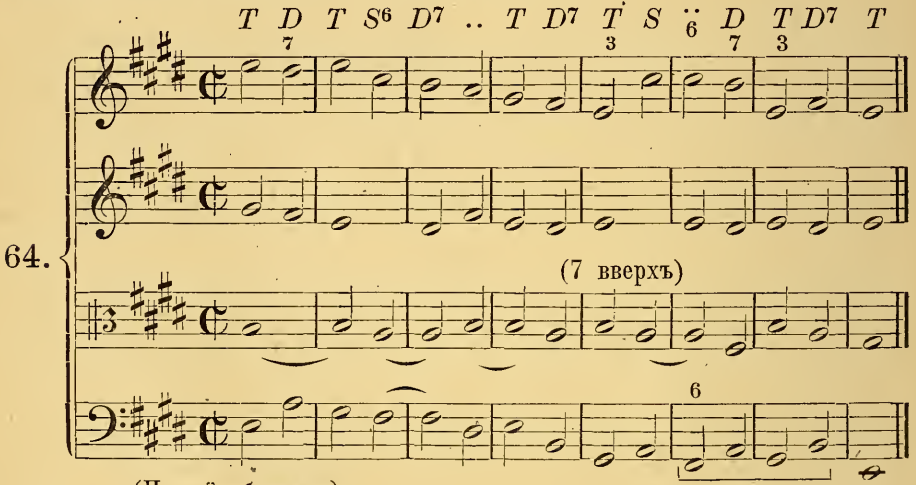
63.



*) Напр., f a c d (въ C-dur'ѣ) превратится въ fis a c d, т. е. въ D^7 тоники g^+. *Примѣч. переводч.*

**) Напр., h a f a (въ A-moll'ѣ) преврат. въ h dis fis a, т. е. въ D^7 тоники ^{0}h. *Примѣч. переводч.*

Слѣдующіе задачи слѣдуетъ рѣшать по образцу 64, на четырехъ линейкахъ, такъ, какъ пишутся партитуры струнныхъ квартетовъ, т. е. со скрипичнымъ ключомъ для двухъ верхнихъ голосовъ (1-я и 2-я скрипки), альтовымъ ключемъ для третьяго голоса (альтъ) и басовымъ для нижняго голоса (віолончель). Однако, и при такомъ способѣ писанія мы, какъ и до сихъ поръ, не будемъ сообразоваться съ дѣйствительнымъ, болѣе широкимъ, объемомъ струнныхъ инструментовъ).

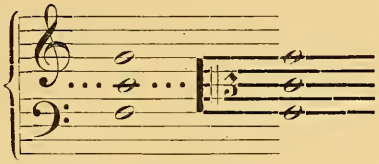


(Пятый образецъ).

Здѣсь слѣдуетъ сдѣлать замѣчаніе относительно цифровки: если цифра (6, 7 или VI, VII) стоитъ рядомъ со знакомъ созвука (T, D и т. д.; или c, g, f и т. п.; или же двоеточіемъ..), то она требуетъ только соотвѣтствующаго аккорда (секстаккорда или септаккорда) безъ обозначенія голосоведенія; если-же цифра эта поставлена подъ или надъ знакомъ созвука, то (какъ и до сихъ поръ) она требуетъ соотвѣтствующаго тона въ нижнемъ или верхнемъ голосѣ.

Научиться обращаться съ альтовымъ ключемъ очень нетрудно. Стоитъ только представить себѣ, что между скрипичной и басовой линейками проведена дополнительная линія средняя (на которой помѣщается c′); тогда пять линій (отмѣченныхъ въ прим. 65),—отъ линіи, на которой помѣщается f (въ басовомъ ключѣ) и до линіи,

на которой помѣщается g′ (въ скрипичномъ ключѣ)—и дадутъ намъ возможность легко читать въ альтовомъ ключѣ.

65.  (Альтовый ключъ).

Никоимъ образомъ не слѣдуетъ допускать, чтобы задачи рѣшались сначала на двухъ линейкахъ и въ двухъ обыкновенныхъ ключахъ, скрипичномъ и басовомъ (какъ бы для фортепіано), и только затѣмъ расписывались на четыре линейки и въ соотвѣтствующіе ключи; наоборотъ, *ученикъ обязательно долженъ даже черновики своихъ задачъ писать въ требуемой формѣ*,—только тогда можно будетъ двигаться впередъ, хотя постепенно, но твердо и увѣренно!

Такъ какъ веденіе характерныхъ диссонансовъ является, собственно говоря, не затрудняющимъ задачи новшествомъ, а, скорѣе, облегчающимъ ихъ. то мы намѣрены тутъ-же познакомить ученика съ простѣйшимъ видомъ фигураціи, т. е. съ *веденіемъ одного голоса* (изъ четырехъ) *нотами вдвое меньше длительности*. Средствами для этого будутъ намъ служить покуда:

a) *проходящіе тоны*, т. е. тоны, мелодическіе заполняющіе промежутокъ между двумя аккордовыми тонами, совпадающими (въ смыслѣ времени) съ движеніемъ остальныхъ голосовъ; проходящій тонъ отстоитъ отъ каждаго изъ этихъ двухъ тоновъ на секунду (большую и малую)- Такимъ образомъ, если до фигураціи въ голосѣ былъ шагъ e—g, то для фигураціи естественный всего взять проходящій тонъ f или fis (e f g, e fis g). Особымъ видомъ проходящихъ нотъ являются:

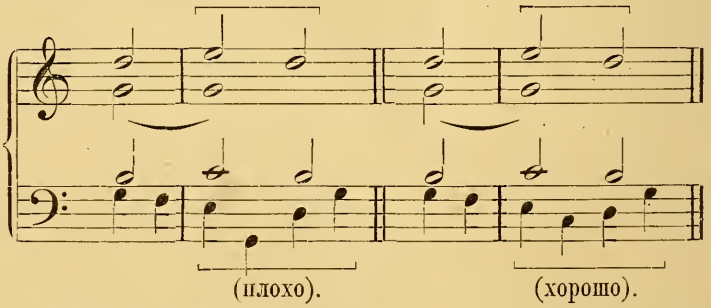
b) *Перемѣнные вспомогательные тоны*; тоны эти получаются, если мы между двумя повтореніями одной и той же ноты вставимъ секунду (большую или малую, верхнюю или нижнюю). Такъ напр. h, b будутъ нижними перемѣнными вспомогательными тонами c; d и des—верхними (c h c, c b c, c d c, c des c). Въ тѣхъ случаяхъ,

когда, при необходимости фигураціи, нельзя вставить ни проходящаго, ни вспомогательнаго тона (стало быть, когда нѣтъ въ голосѣ ни терціи, которую можно было-бы заполнить, ни повтореніе одной и той-же ноты, которое можно было-бы оживить; иначе говоря, когда имѣется на лицо шагъ на кварту, квинту, сексту и т. д.), выходомъ изъ затрудненія является

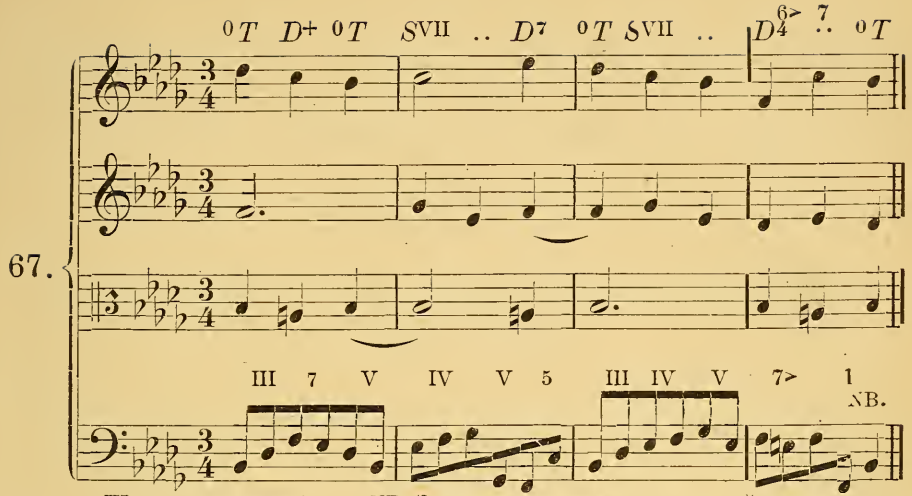
c.) *вставка аккордоваго тона*, т. е. шагъ въ другой тонъ той-же гармоніи (а въ случаѣ нужды скачекъ на октаву или даже повтореніе той-же ноты); такъ напр., въ случаѣ фигураціи на C-dur'номъ аккордѣ можно вставить между e и c^1 тонъ g.

Задачи съ фигураціями трудны, главнымъ образомъ, потому, что здѣсь особенно легко впасть въ запрещенныя параллельныя послѣдованія. Благодаря вставкѣ промежуточной фигураціонной ноты могутъ явиться настоящія параллельныя октавы или квинты, которыхъ до фигураціи не было; тѣже запрещенныя параллели, которые были до фигураціи, далеко не всегда устраняются посредствомъ вставки промежуточнаго тона. Такъ напр., если, при ходѣ c^+—g^+, сопрано и басъ пойдутъ изъ e въ d (см. 66), то хотя бы въ басу и вставлена была при фигураціи промежуточная нота g, мы все-таки имѣли бы здѣсь самыя плохія параллельныя октавы; наоборотъ, если въ этомъ-же случаѣ вставить въ басу между e и d тонъ c, а не g, то ухо вмѣсто шага e d (въ басу) будетъ слышать c d, и такимъ образомъ, параллельныя октавы исчезнутъ:

66.



Далѣе слѣдуетъ образецъ фигураціи (въ басу); вставленные (фигураціонные) тоны обозначены цифрами:



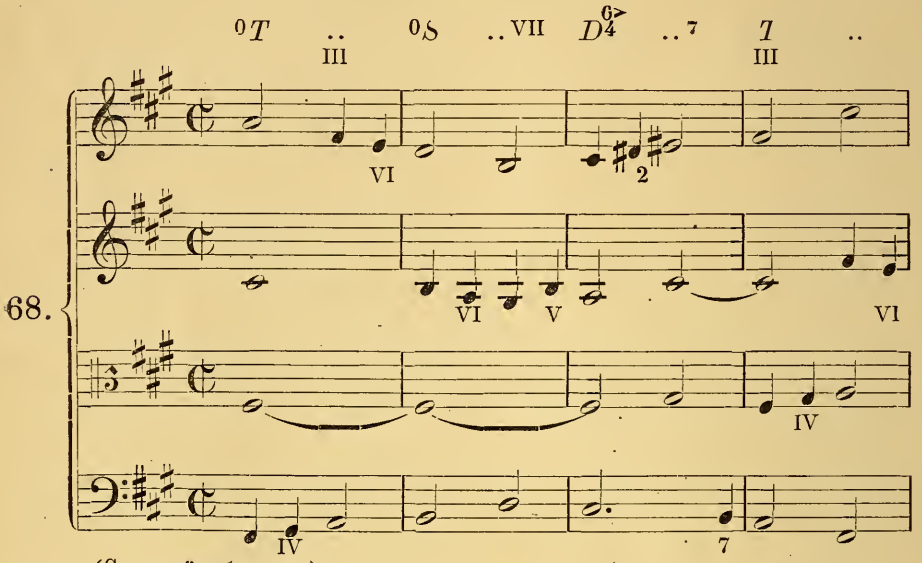
(Шестой образецъ). NB. Заключительный аккордъ не фигурируется.

Во второмъ аккордѣ (D^+), благодаря фигураціи, появляется характерная для его значенія септима (es, въ качествѣ проходящаго тона между f и des); слѣдуетъ замѣтить, что подобнымъ-же образомъ (посредствомъ фигураціи можно добавить септиму къ D^+ не только въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ она не требуется цифровкой, но и тогда, когда септима обозначена въ цифровкѣ. Септима минорной нижней доминанты и секста мажорной нижней доминанты и минорной верхней доминанты также могутъ быть взяты при помощи фигураціи тамъ, гдѣ цифровка ихъ не требуетъ; тамъ-же, гдѣ онѣ обозначены въ цифровкѣ, онѣ при фигураціи должны быть взяты не вмѣстѣ со всѣми остальными голосами, а послѣ ихъ, въ качествѣ фигураціонной ноты. Если послѣ гармоніи съ добавочными диссонирующими тонами стоитъ знакъ . ., требующій ея повторенія, то нѣтъ надобности повторить непремѣнно и диссонирующіе тоны; при повтореніи аккорда ихъ можно и выбросить (какъ сдѣлано въ третьемъ тактѣ образца 67, при повтореніи аккорда S^{VII})

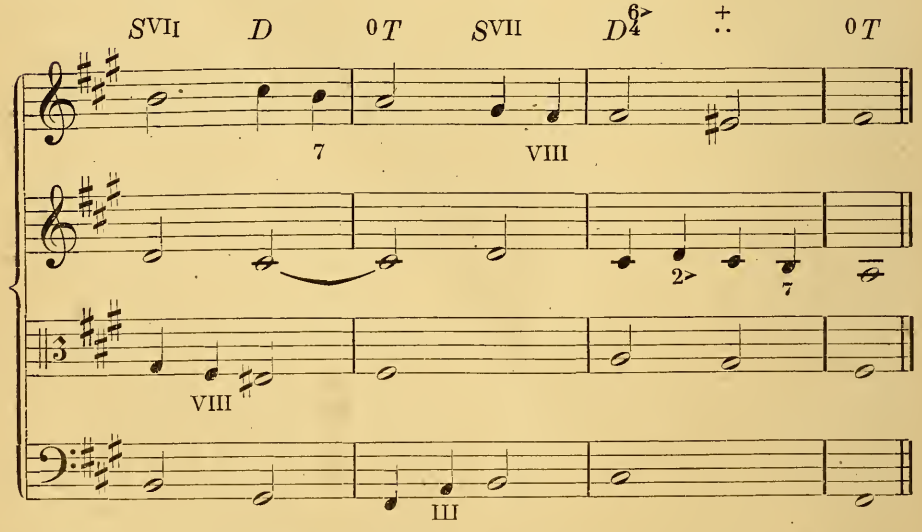
Слѣдующіе задачи будутъ уже интереснѣе, благодаря тому, что одинъ голосъ будетъ постоянно двигаться нотами вдвое меньшей длительности. Наиболѣе легкимъ варіантомъ такихъ задачъ, является раздѣленіе фигура-

ціи попеременно между всѣми голосами (см. 68), при чемъ, конечно, слѣдуетъ употреблять для фигураціи только проходящія ноты, изрѣдка вспомогательныя и только въ случаѣ крайней нужды аккордовыя, напр.

68.



(Седьмой образецъ).



Каждую изъ предстоящихъ задачъ ученикъ долженъ передѣлать съ фигураціей въ сопрано, въ альтѣ, въ

тенорѣ и въ басѣ*); нѣкоторыя же изъ нихъ (примѣрно, каждую пятую задачу) съ поперемѣнной, раздѣленной фигураціей (по образцу 68):

Задачи 149—160 (съ фигураціями).

149) $^3/_2$: $T\ S^6\ D^7 \mid T\ \underset{3}{..}\ .. \mid {}^0S\ D\ ..^7 \mid T\ ..^6 \mid = D^7 \mid$
$= S^6\ D^7 \mid T\ ..\ ..^7 \mid$
$T\ S\ ..^6 \mid D^{6}_{4}\ S\ D \mid T$ ( ).

150) $^2/_4$: $T \mid S^6\ D^7 \mid \underset{3}{T} \mid = D\ S \mid \underset{3}{T}\ \underset{5}{D} \mid T\ ..^6 \mid$
$= S\ D \mid \overset{6}{\underset{4}{..}}\ \overset{5}{3} \mid T$
$D^{6}_{4}\ \overset{5}{3} \mid T$ ( ).

151) $^3/_4$: $S^6\ D^7 \mid \underset{3}{T}\ D^7\ T \mid D\ T \mid = S^6 \mid$
$= D\ S \mid T\ D\ T \mid D\ T\ ..^6 \mid$
$D\ \underset{3}{T}\ \underset{5}{D} \mid T\ {}^0S\ \underset{\text{III}}{..} \mid D\ \underset{3}{T}\ D \mid T$ ( ).

152) $^3/_8$: $T \mid S^6\ D^7 \mid T\ ..^6 \mid = D\ S \mid D^{6}_{4}\ \overset{+}{..} \mid \underset{3}{T}\ S^6 \mid$
(etc.) $= S^6 \mid D^{6}_{4}\ \overset{+}{..} \mid T$
$D^{6}_{4}\ D^7 \mid T$ ( ).

153) $^3/_4$: $T\ S^6 \mid D\ \overset{7}{..}\ T \mid S^6\ ..\ \mid D^{6}_{4}\ \overset{5}{3}\ T \mid ..^6 \mid = T\ S \mid$
( ) $= S^6\ D^7 \mid T\ S \mid$
$..^6\ D\ ..^7 \mid T$ ( ).

154) ₵ : $T \mid D\ S^6 \mid D^{6}_{4}\ \overset{5}{3} \mid T \mid = S \mid D\ T \mid S^6\ D^7 \mid T$ ( ).
$= D\ S \mid D\ T$

155) ₵ : ${}^0T \mid S^{\text{VII}}\ D \mid {}^0T\ {}^0D \mid ...^{\text{VI}}\ S^{\text{VII}} \mid D\ ..^7 \mid {}^0T\ \underset{\text{III}}{..} \mid$
$S^{\text{VII}}\ D^+ \mid {}^0T$ ( ).

---

*) Стало быть, не менѣе четырехъ разъ. *Примѣч. переводч.*

156) $^3/_4$: $^0T\ D^7\ {}^0T \mid D_4^{6>}\ {}^5_3 \mid {}^0T\ {}^{VI}_{..} = D^{VI}\ S^{VII} \mid {}^0T\ D \mid {}^0T\ {}^{..}_{VII} = S^{VII} \mid$

$^0T\ {}^0S\ {}^{T}_{I} \mid S^{VII}\ D^+ \mid {}^0T$ (𝅗𝅥.).

157) $^2/_4$: $^0T \mid S^{VII}\ {}^{T}_{III} \mid {}^{S}_{VII}\ D \mid {}^0T\ S^{VII} \mid D^+\ .. \mid {}^0T\ {}^{..}_{I} \mid S^{VII}\ .. \mid$

(𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅮 и т. д. фигурировать осьмушками).

$D_4^{6>}\ {}^5_3 \mid {}^0T$ (𝅗𝅥.).

158) $^3/_2$: $^0T \mid {}^0D\ S^{VII}\ D^+ \mid T\ {}^{..}_{}{}^{VII} = S^{VII} \mid D\ {}^{..7}\ {}^0T \mid D^+\ {}^{..}\ {}^0T = {}^0D \mid$

$^0T\ S^{VII}\ D \mid {}^0T\ S^{VII}\ .. \mid D\ ..\ {}^{7}_{..} \mid {}^0T.$

159) $\Cclosed$: $^0T\ {}^0S\ D^+ \mid {}^0T\ {}^{..}_{}{}^{VII} = S^{VII}\ D_4^{6>}\ {}^5_3 \mid {}^0T\ {}^{3<}_{..} = D^+\ {}^0T\ D^+ \mid$

$^0T\ S^{VII}\ D_4^{6>}\ {}^5_3 \mid {}^0T$ (𝅗𝅥).

160) $\Cclosed$: $^0T\ {}^0D \mid {}^0S\ {}^{..}_{}{}^{VII} \mid D_4^{6>}\ {}^5_3 \mid {}^0T = {}^0D\ {}^0S \mid {}^0T\ {}^{..}_{}{}^{VII} = S^{VII} \mid$

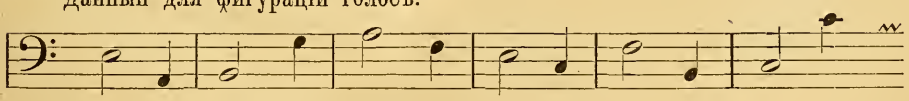
$^{T}_{III}\ S^{VII} \mid D^+\ {}^0S \mid {}^0T$ (𝅝).

Примѣчаніе. Кромѣ хода на цѣлый тонъ и противоквинтовой смѣны здѣсь употреблены еще и другіе *средства модуляціи* въ строй доминанты; и прежде всего *обращеніе созвука* (т. е. измѣненіе его гармонической функціи) *посредствомъ прибавленія къ нему диссонирующихъ тоновъ*, дающихъ ему новое значеніе. Такъ въ 149, 152 и 153 задачахъ мажорная тоника (T^+) обращается въ мажорную субдоминанту (S^6) вслѣдствіе прибавленія къ ней сексты, характерной именно для субдоминанты. Въ 156 задачѣ минорная тоника (^6T) обращается въ минорную верхнюю доминанту (D^{VI}) вслѣдствіе присоединенія къ ней VI. Въ задачахъ 158 и 159 минорная тоника (^0T)

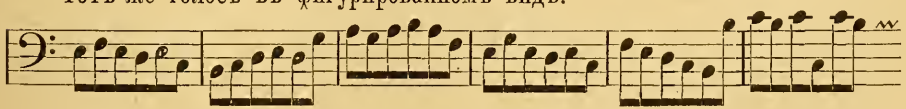
обращается въ минорную нижнюю доминанту (S^{VII}) вслѣдствіе присоединенія къ ней VII. Возвратные ходы (т. е. возвратные модуляціи въ первоначальный строй) дѣлаются точно также; только въ 159 задачѣ употребленъ новый способъ, а именно *хроматическое измѣненіе терціи тоники*. Правило: *повышеніе терціи въ минорной тоникѣ придаетъ получающемуся при этомъ мажорному аккорду значеніе верхней доминанты*; *пониженіе терціи въ мажорной тоникѣ придаетъ возникающему при этомъ минорному аккорду значеніе нижней доминанты*; короче: вслѣдствіе хроматическаго измѣненіе терціи тоника получаетъ значеніе созвука сторонней смѣны (противоположнаго созвука). Если правило это и не всегда безусловно соблюдается, то оно все таки можетъ служить руководящей точкой зрѣнія.

Въ задачахъ съ ямбическимъ ритмомъ (,), а также въ такихъ, гдѣ такой ритмъ чередуется съ движеніемъ нотъ одинаковой длительности, слѣдуетъ вести три голоса нота противъ ноты*); четвертый же голосъ (т. е. голосъ съ фигураціей) долженъ двигаться нотами ближайшей меньшей длительности (напр. при —осьмушками, при —шестнадцатыми и т. д.). При пунктированномъ ритмѣ фигураціонный голосъ долженъ двигаться осьмушками. Въ всѣхъ этихъ задачахъ между каждыми двумя гармоническими тонами придется при фигураціи вставлять уже не одинъ промежуточный тонъ, а два; но и такое движеніе вполнѣ достижимо при помощи уже указанныхъ въ свое время средствъ. Вотъ, для образца, примѣръ такой фигураціи:

Данный для фигураціи голосъ.



Тотъ-же голосъ въ фигурированномъ видѣ.



*) Т. е. въ одинаковомъ ритмѣ. *Примѣч. переводч.*

Мы видимъ, что здѣсь пришлось только чаще прибѣгать къ вспомогательнымъ тонамъ (верхнимъ и нижнимъ) и къ скачкамъ на октаву.

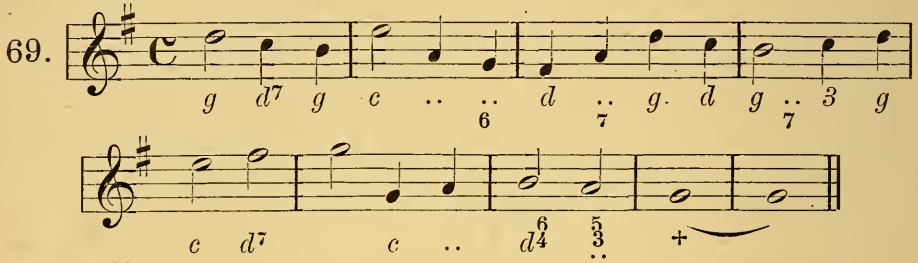
Задачи 161—172 (безъ фигурацій).

(Здѣсь, какъ и раньше, слѣдуетъ всегда обозначать тональную функцію каждаго аккорда)

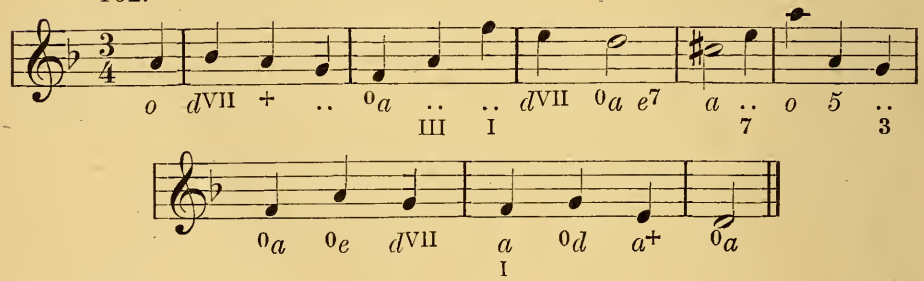
Задачи 161—163 [данъ верхній голосъ (1-я скрипка)].

161.

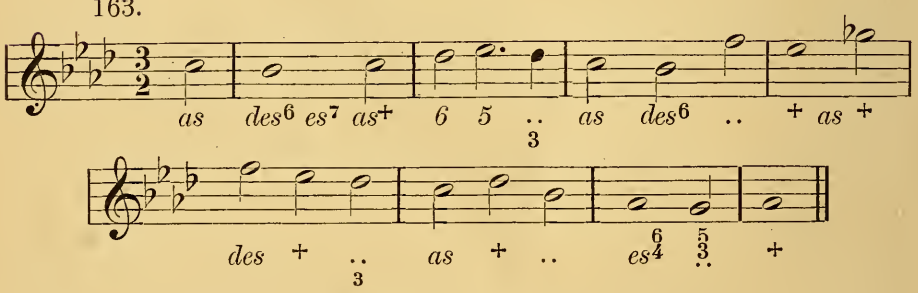
69.



162.

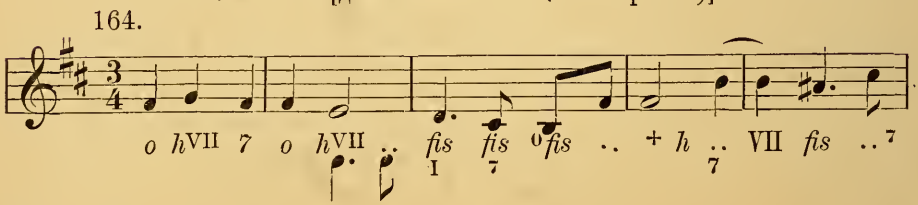


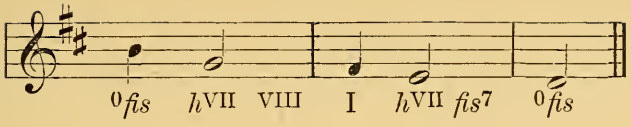
163.



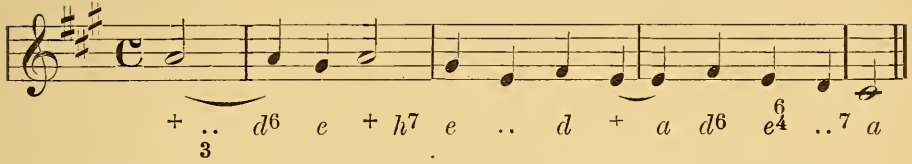
164—166 [данъ 2-й голосъ (2-я скрипка)].

164.

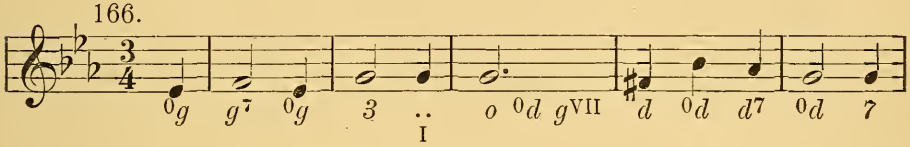


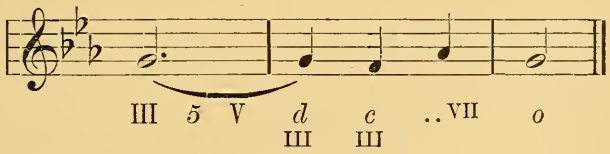


165.



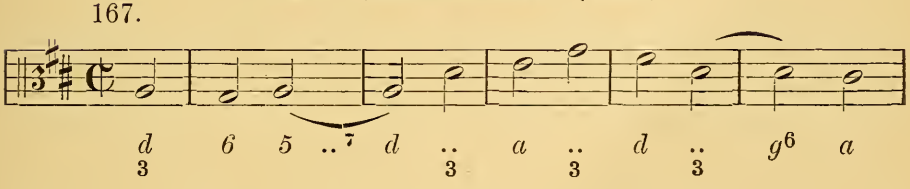
166.

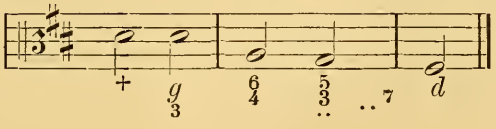




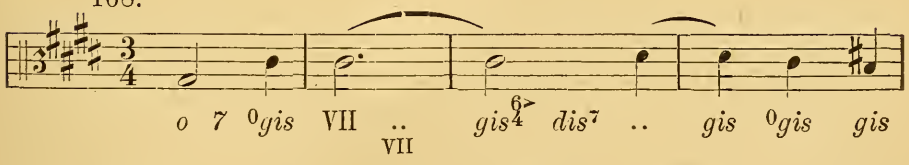
167—169 [данъ 3-й голосъ (альтъ)].

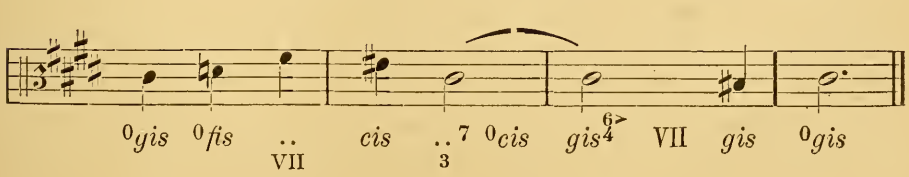
167.



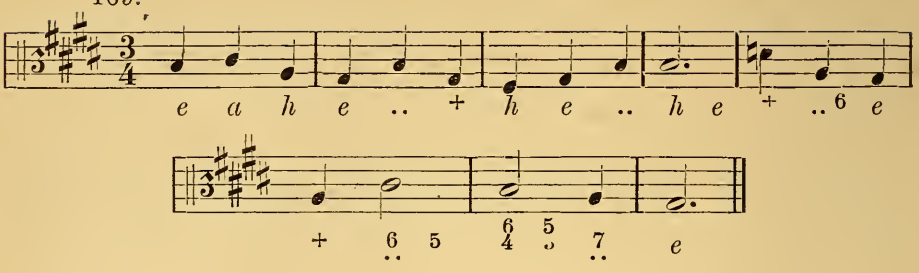


168.



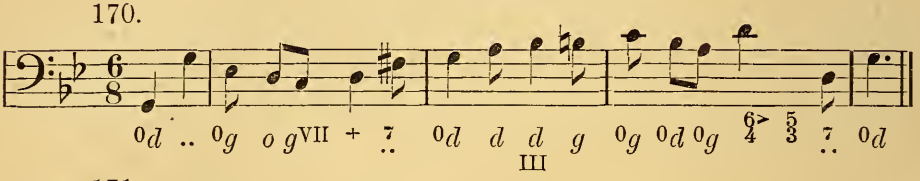


169.

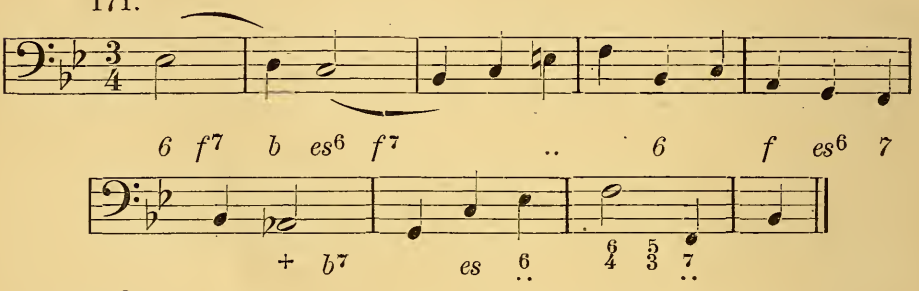


170—172 [данъ басъ (віолончель)].

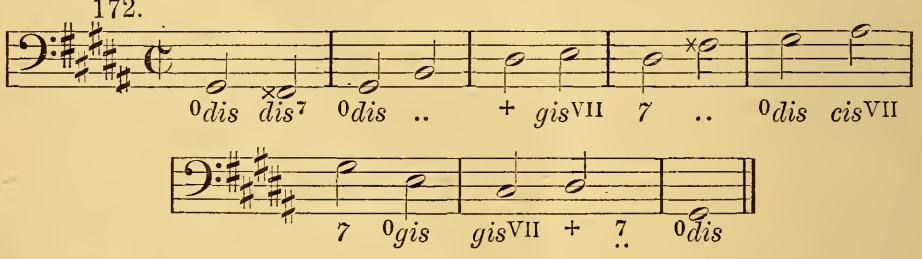
170.



171.



172.



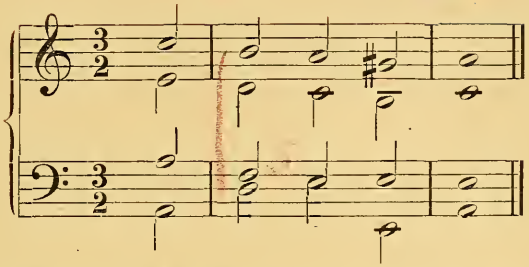
§ 8. Терцсептаккорды и параллельные созвуки.

Если уже въ простыхъ трехтонныхъ консонирующихъ созвукахъ можно было при случаѣ выбросить одинъ тонъ (для чего особенно пригодны были 5 въ мажорномъ созвукѣ и въ I минорномъ), то, само собою разумѣется, такое выпущеніе еще болѣе возможно и въ томъ случаѣ, если мы имѣемъ на лицо созвукъ съ добавленнымъ чет-

вертымъ (диссонирующимъ) тономъ. Мы уже видѣли (пр. 55 g), что въ мажорномъ септаккордѣ обыкновенно выпускается квинта, если только желательно получить послѣ него полную тонику. Точно также вполнѣ возможно выпустить въ минорномъ септаккордѣ приму:

NB.

70.

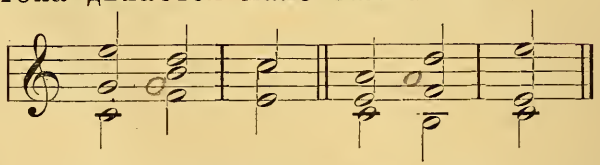


Остающіеся при этомъ три тона минорнаго септаккорда образуютъ аккордъ, извѣстный раньше подъ именемъ „уменьшеннаго трезвучія“; въ прежніе учебники гармоніи аккордъ этотъ вносилъ много сомнѣній и неясности, ибо, ради слѣпого схематизма, его ставили, въ качествѣ третьяго аккорда, рядомъ съ мажорнымъ и минорнымъ аккордами, что, въ свою очередь, происходило оттого, что признавалось одинаково-принципіальное значеніе за всѣми аккордами, которые могли быть представлены въ видѣ нѣсколькихъ терцій. Мы, однако въ основу нашего ученія объ аккордахъ не поставили принципа построенія по терціямъ [такъ, мы представляемъ себѣ, что c e g происходитъ не отъ соединенія двухъ, различныхъ по величинѣ, терцій, а отъ соединенія (большой) терціи c e съ (чистой) квинтой c g*]; поэтому и h d f (S^{VII} безъ примы) мы не станемъ ставить рядомъ ни съ c e g, ни съ a c e, а поставимъ его рядомъ съ g h f (D^7 безъ 5), такъ какъ оба эти образованія получаются изъ септаккорда вслѣдствіе выпущенія одного тона. Минорный септаккордъ безъ примы (I) и мажорный септаккордъ безъ примы (I) только по виду сходны между собой (напр. въ A-moll'ѣ h d f=S^{VII} безъ примы,

*) Точно также [т. е. изъ (большой) терціи и (чистой) квинты] объясняется и происхожденіе минорнаго аккорда; только тамъ, какъ мы видѣли, квинта и терція строятся внизъ, а не вверхъ. *Примѣч. переводч.*

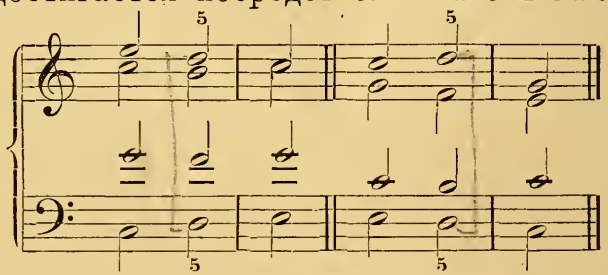
а въ C-dur'ѣ h f d=D^7 безъ примы). Мы будемъ обозначать выпущеніе примы въ аккордѣ посредствомъ черты поперегъ буквы, а септаккордъ съ выпущенной примой будемъ называть *терцсептаккордомъ*; такимъ образомъ *h d f*=или 1) *g h d f* (т. е. g^7), стало быть терцсептаккорду доминанты въ C-dur'ѣ или C-moll'ѣ (т. е. $\mathbb{D}^7$); или-же 2) *h d f a* (т. е. a^{VII}), стало быть терцсептаккорду (минорной) субдоминанты въ A-moll'ѣ или A-dur'ѣ (т. е. $\mathbb{S}^{VII}$). Въ этихъ аккордахъ сходно (симметрично) только обозначеніе, значеніе-же ихъ совершенно различно; ибо въмажорномъ септаккордѣ выпущенная нами здѣсь прима является въ то-же время и основнымъ тономъ, наиболѣе пригоднымъ для удвоенія, стало быть, необходимѣйшимъ въ аккордѣ тономъ; поэтому, если-бы мы хотѣли въ минорномъ септаккордѣ выбросить равнозначущій ей тонъ, то должны были бы выбросить V (какъ основной тонъ, наиболѣе пригодный для баса и удвоенія), а не I (напр. въ a^{VII} выпустить *d*: *h*... *f a*, въ c^{VII} выпустить *as*: *d*... *as c*). Эти образованія примѣняются чаще въ трехголосномъ сложеніи, при чемъ отсутствіе основного тона дѣлается мало замѣтнымъ:

71.



Впрочемъ, можно примѣнять $\mathbb{D}^7$ порой и въ четырехголосномъ сложеніи, особенно въ такихъ случаяхъ, когда удвоеніе 5 достигается посредствомъ шаговъ на секунду:

72.



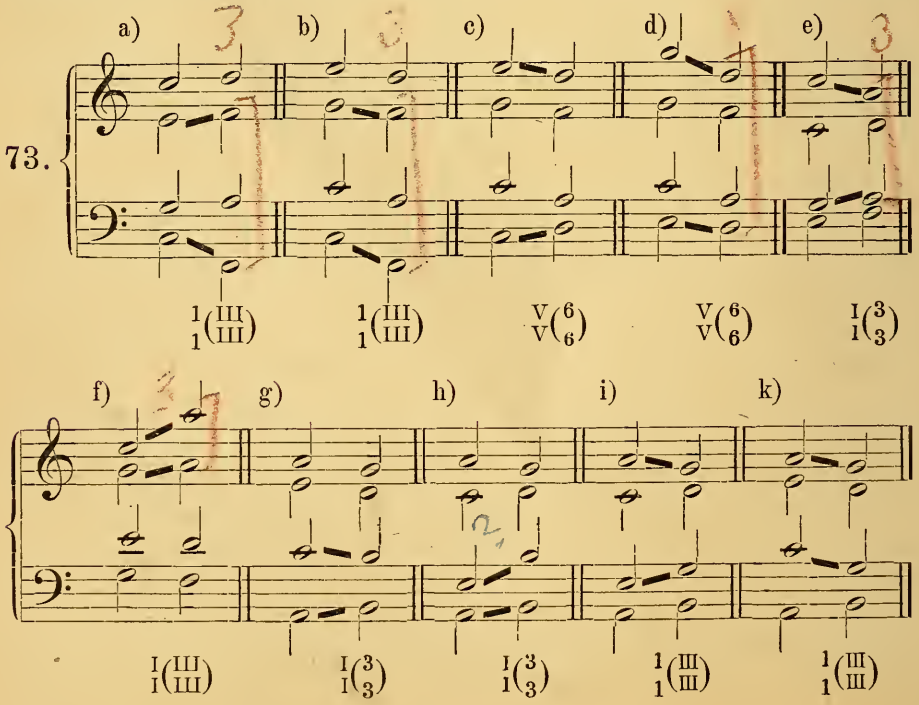
Въ терцсептаккордѣ можно удваивать только квинту [тердія (вводный тонъ) и септима, какъ мы знаемъ, вообще не удваиваются].

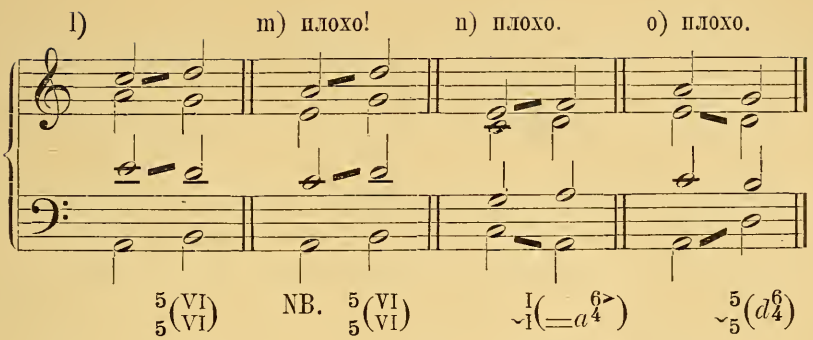
Иная картина получается при выпущеніи квинты въ секстаккордахъ. Разсмотримъ сначала извѣстные уже намъ секстаккорды, возникающіе вслѣдствіе присоединенія характерныхъ диссонансовъ къ созвуку противоположной квинты (S^6 и $^+D^{VI}$). Здѣсь, при выпущеніи квинты, – вполнѣ возможной, какъ мы видѣли, рядомъ съ секстой,—получается созвукъ повидимому противоположнаго наклоненія; т. е. аккордъ S^6_5 *(черта поперекъ 5 обозначаетъ, что квинта выпущена)* по виду похожъ на минорный аккордъ (въ C-dur'ѣ f a c̸ d по виду$=^0$a), а аккордъ D^{VI}_V похожъ на мажорный (въ A-moll'ѣ d e̸ g h по виду$=g^+$). Здѣсь мы встрѣчаемся съ новой и весьма важной категоріей диссонансовъ подъ видомъ консонансовъ *(мнимыхъ консонансовъ)*. Мнимый созвукъ (^{0}a вмѣсто f^6_5 и g^+ вмѣсто h^{VI}_V) и главный созвукъ*) находятся другъ къ другу въ отношеніи *терцовой смѣны* (a—прямая терція по отношенію къ f^+, g—прямая терція по отношеніи къ ^{0}h), или, что то-же, въ такомъ-же отношеніи, въ которомъ находятся между собою тоники параллельныхъ строевъ (F-dur и D-moll, E-moll и G-dur, и т. д.). Поэтому мы и будемъ каждый мнимый созвукъ называть параллельнымъ созвукомъ главнаго и въ обозначеніи его гармонической функціи будемъ выражать это посредствомъ прибавленія p (parallel—) къ S или къ ^{0}D. Такимъ образомъ Sp будетъ обозначать мнимый минорный аккордъ, возникающій вслѣдствіе выпущеніе квинты въ секстаккордѣ мажорной субдоминанты (S^6_5);точно также ^0Dp будетъ обозначать мнимый мажорный аккордъ, возникающій вслѣдствіе выпущенія квинты въ минорномъ доминантсекстаккордѣ (D^{VI}_V). Параллельные созвуки открываются передъ нами новыя перспективы, такъ какъ *мы можемъ трактовать ихъ двояко: и въ смыслѣ тѣхъ (главныхъ) гармоній, которыя они заступаютъ* **), *и въ смыслѣ дѣйствительно-консонирующихъ (а не мнимо только*

*) Т. е. тотъ изъ трехъ главныхъ созвуковъ строя, замѣстителемъ котораго является мнимый созвукъ. *Примѣч. переводч.*

**) Стало быть, въ смыслѣ диссонирующихъ гармоній. *Прим. пер.*

консонирующихъ) гармоній. Поэтому въ *Sp* можно удвоить: 1) основной тонъ (73 a) субдоминанты (не смотря на то, что въ мнимомъ аккордѣ этотъ тонъ является терціей), хотя-бы и при параллельномъ движеніи голосовъ (73 b), или 2) основной тонъ (73 c) параллельнаго созвука (не смотря на то, что тонъ этотъ является собственно говоря секстой субдоминанты, стало быть диссонансомъ), хотя-бы и при параллельномъ движеніи (73 d), или-же 3) приму параллельнаго (73 e 73 f) созвука (не смотря на то, что она=терціи субдоминанты). Точно также и въ ^0Dp возможно одно изъ слѣдующихъ трехъ удвоеній: примы (I) ^0D (73 g и h), основного тона и квинты параллельнаго созвука (73 i—e); первое (!) изъ этихъ трехъ удвоеній возможно даже при параллельномъ движеніи (73 к.). Только въ одномъ отношеніи параллельные созвуки требуютъ осторожнаго обращенія: скачекъ баса въ I или въ 5 параллельнаго созвука производитъ нежелательное впечатлѣніе квартсекстаккорда, и поэтому его слѣдуетъ избѣгать (73 n и o):





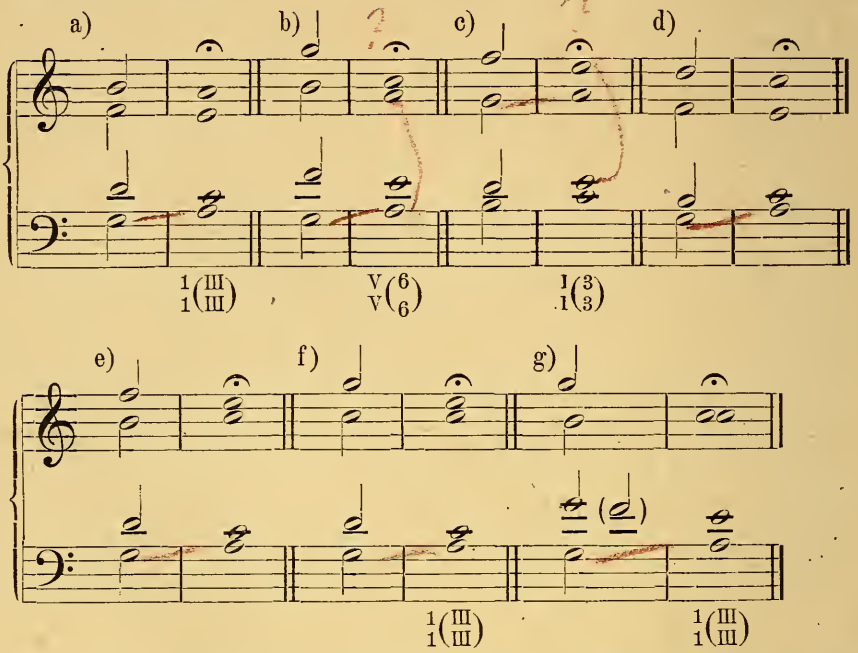
Мы видѣли, что мѣсто одного изъ главныхъ созвуковъ строя могъ заступать его параллельный созвукъ; но возможность такого замѣщенія не ограничивается созвукомъ противоположной квинты, оно примѣнимо также по отношенію къ тоникѣ и созвуку прямой квинты. Конечно, въ этихъ случаяхъ и мотивировка этой замѣны будетъ иной, такъ какъ тоника не терпитъ вѣдь никакихъ характерныхъ диссонансовъ (ибо характерное свойство тоники и состоитъ именно въ ея абсолютномъ консонированіи); что-же касается созвука прямой квинты съ его характерными диссонансами (7, VII), то изъ него не можетъ получиться никакихъ мнимыхъ консонансовъ [ибо 7 (VII) абсолютно диссонируетъ не только по отношенію къ 1 (I), но и по отношенію къ 3 (III)].

„Замѣщеніе“ тоники возможно, прежде всего, посредствомъ ея параллельнаго созвука, въ такъ называемой ложной прерванной каденціи“. Лучшее опредѣленіе ложной каденціи такое: *она представляетъ собой дѣйствительную каденцію, заключительному характеру, которой препятствуетъ, однако, появленіе*) чуждаго тона, благодаря которому на мѣстѣ тоники получается только мнимоконсонирующій аккордъ.* При этомъ три голоса дѣлаютъ правильные шаги, обычные при переходѣ отъ созвука прямой квинты къ тоникѣ, а четвертый голосъ (въ мажорѣ—обыкновенно басъ), вмѣсто обычнаго шага на кварту или квинту отъ основного тона къ основному тону, дѣлаетъ шагъ на секунду вверхъ отъ основного

*) Въ заключительной тоникѣ. *Примѣч. переводч.*

тона созвука прямой квинты къ терціи созвука противоположной квинты (т. е. къ секстѣ тоники):

74.



Образецъ наиболѣе нормальнаго голосоведенія ложной каденціи въ мажорѣ (въ четырехголосномъ сложеніи) даетъ a); тоже голосоведеніе, только съ различными перемѣщеніями голосовъ, мы видимъ и въ примѣрахъ d) и e). Однако, для того, чтобы получить такой-же. какъ въ этихъ примѣрахъ, заключительный аккордъ вовсе не необходимо, чтобы доминантсептаккордъ или даже просто доминантаккордъ (см. f) были полными: въ нихъ можетъ и не быть квинты (см. g). Для ложной каденціи особенно характерно удвоеніе терціи параллельнаго созвука (которая, собственно, представляетъ собою основной тонъ дѣйствительной гармоніи (т. е. тоники); поэтому здѣсь только *кажется*, что будто удвоена терція гармоніи. Такія голосоведенія, какъ въ b) [удвоеніе основнаго тона (V) параллельнаго созвука], или въ c) (удвоеніе I параллельнаго созвука), хотя и употребляются, но въ видѣ рѣдкихъ исключеній.

Но параллельный созвукъ тоники возможенъ не только

въ концѣ каденціи (гдѣ онъ уничтожаетъ заключительную силу тоники посредствомъ привнесенія диссонирующаго тона, вслѣдствіе чего является потребность въ продолженіи каденціи), но и въ началѣ каденціи, при переходѣ отъ тоники къ субдоминантѣ; (въ обоихъ случаяхъ слѣдуетъ появляющуюся вмѣсто квинты тоники сексту понимать и трактовать, какъ терцію субдоминанты; да она и дѣйствуетъ, подобно послѣдней). Вообще, всякій параллельный созвукъ, появляясь послѣ своего главнаго, обозначаетъ какъ бы предъемъ (антиципацію) одного изъ элементовъ логически-слѣдующей далѣе гармоніи. Такимъ образомъ,

въ послѣдованіи T—Tp. новый тонъ второго аккорда=терціи S
„ S—Sp. „ „ „ „ =квинтѣ D

Совершенно соотвѣтствующія отношенія получаются и въ минорѣ:

въ послѣдованіи ${}^0T$—${}^0Tp$ новый тонъ втор. аккорда=терція ${}^0D$
„ ${}^0D$—${}^0Dp$ „ „ „ „ =квинтѣ (V) ${}^0S$

Наконецъ, точно такимъ-же образомъ могутъ употребляться параллельный созвукъ D въ мажорѣ и параллельный созвукъ ${}^0S$ въ минорѣ; въ этомъ случаѣ они также представляютъ собою ничто иное, какъ предъемъ терціи послѣдующей тоники; т. е.

въ послѣдованіи D— Dp новый тонъ втор. аккорда=терціи T.
„ ${}^0S$—${}^0Sp$ „ „ „ „ =терціи ${}^0T$.

Съ введеніемъ параллельныхъ созвуковъ у насъ значительно обогатились средства для образованія каденцій и для лучшаго разчлененія ихъ.

Такимъ образомъ въ чисто-мажорную каденцію*) можно вставить:

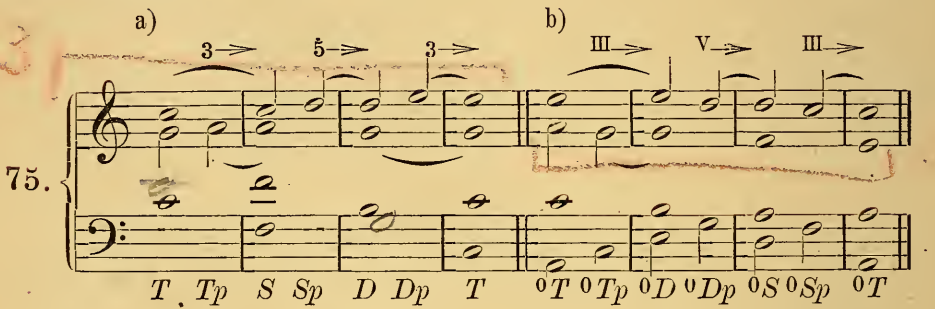
между T и S : Tp
„ S „ D: Sp
„ D „ T: Dp

и въ чисто-минорную каденцію можно вставить:

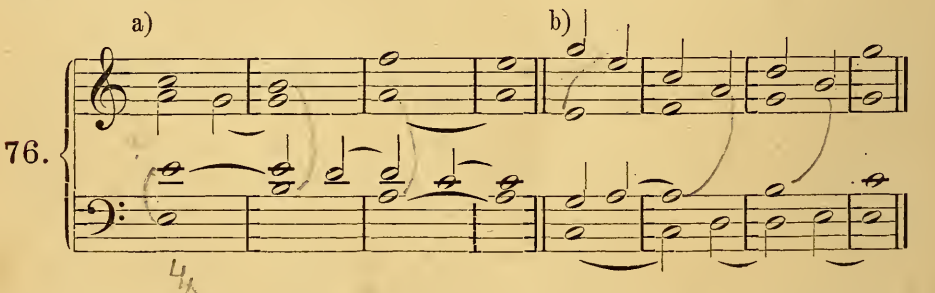
*) т. е. каденцію, состоящую изъ исключительно мажорныхъ аккордовъ. *Примѣч. переводчика.*

между ${}^0T$ и ${}^0D$: ${}^0Tp$
„ ${}^0D$ „ ${}^0S$: ${}^0Dp$
„ ${}^0S$ „ ${}^0T$: ${}^0Sp$

благодаря чему является возможность получить двѣ новыя каденціи, которыя также надо отнести къ числу нормальныхъ:



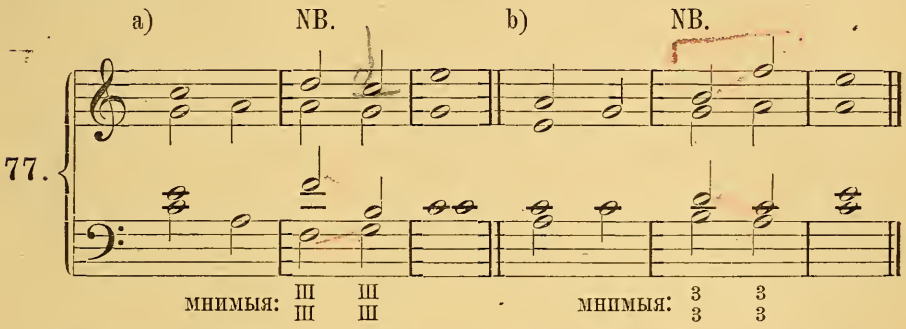
Связываніе параллельнаго созвука съ соотвѣтствующимъ ему главнымъ не представляетъ никакихъ затрудненій, ибо у этихъ созвуковъ есть вѣдь два общихъ тона; при этомъ возможно сохранить вездѣ удвоеніе примы главнаго созвука (см. 75 a), или-же удвоить основной тонъ параллельнаго созвука (см. 75 в). Послѣднее въ минорѣ слѣдуетъ предпочитать, ибо тамъ удвоеніе примы еще не есть въ тоже время удвоеніе основного тона (76 a):



Точно также и постоянное удвоеніе квинты главныхъ созвуковъ въ мажорной каденціи (76 в) нельзя назвать удачнымъ, хотя оно и возможно.

Связываніе параллельныхъ созвуковъ другъ съ другомъ (*Tp*—*Sp*, *Dp*—*Tp*, *Sp*—*Dp* или ${}^0Tp$—${}^0Dp$, ${}^0Sp$—${}^0Tp$,

^0Dp—^0Sp) происходитъ совершенно также, какъ и связываніе соотвѣтствующихъ имъ главныхъ созвуковъ, съ тою лишь разницею, что въ первомъ случаѣ получаются вполнѣ допустимыя удвоенія кажущихся терцій, вмѣсто нежелательнаго удвоенія настоящихъ терцій, какое получается во второмъ случаѣ:



Даже запрещенное до сихъ поръ удвоеніе вводнаго тона здѣсь возможно (см. NB. Вообще, послѣдованіе нѣсколькихъ параллельныхъ созвуковъ производитъ впечатлѣніе, отличающееся своеобразной прелестью: необычный*) порядокъ въ распредѣленіи доминантъ является здѣсь вполнѣ умѣстнымъ и естественнымъ**:)

77a) $T \quad Tp \mid Sp \quad Dp \mid T$
$(= {}^0T \mid {}^0S \quad {}^0D)$

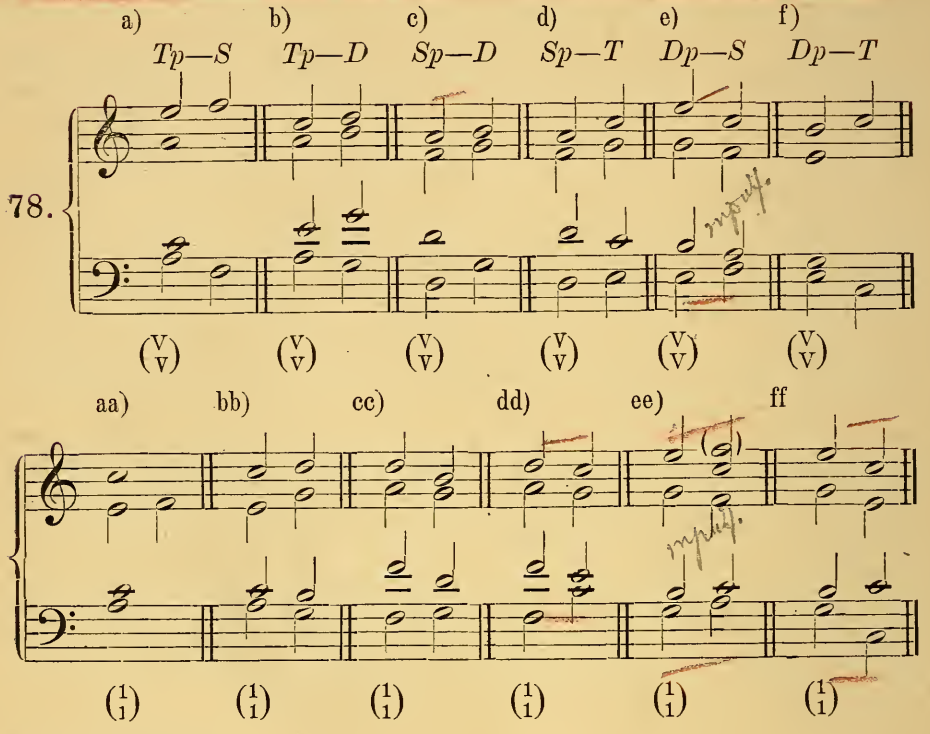
77d) $^0T \; {}^0Tp \mid {}^0Dp \; {}^0Sp \mid {}^0T$
$(= {}^+T \mid D^+ \; {}^+S)$

*) Необычный, конечно, съ точки зрѣнія какъ-бы получающагося (при параллельныхъ созвукахъ) противоположнаго наклоненія. Такъ, если мы замѣнимъ въ C-dur'ѣ главные созвуки въ каденціи ихъ параллельными, то получимъ $Tp \mid Sp \; Dp \mid = {}^0e \mid {}^0a \; {}^0h$; мы имѣемъ здѣсь, стало быть, рядъ созвуковъ, характерныхъ для A-moll'я, но въ необычномъ для минора распредѣленіи (порядокъ въ A-moll'ѣ былъ-бы$= {}^0T \mid {}^0D \; {}^0S = {}^0e \mid {}^0h \; {}^0a$). Тоже произойдетъ при замѣнѣ главныхъ созвуковъ въ минорной каденціи параллельными созвуками. Вмѣсто $^0e \mid {}^0h \; {}^0a$ (въ A-moll'ѣ) получится тогда $Tp \mid {}^0Dp \; Sp = c+ \mid g+f+$, что, конечно необычно было-бы въ C-dur'ѣ, гдѣ вмѣсто этой формулы употребляется $T \mid SD = c+ \mid f+g+$. *Примѣч. перевод.*

**) Такъ какъ эти параллельные созвуки мы понимаемъ все таки въ смыслѣ наклоненія главныхъ созвуковъ, которые замѣщаются ими; а въ такомъ случаѣ данный порядокъ доминантъ является обычнымъ и естественнымъ.
Примѣч. переводч.

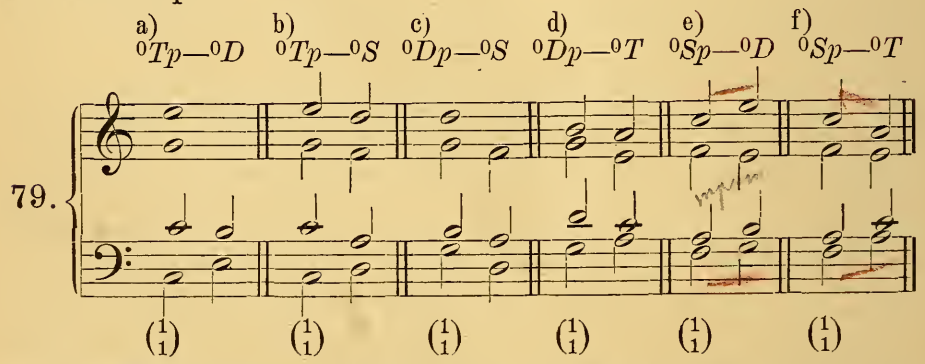
Новый рядъ гармоническихъ послѣдованій получается вслѣдствіе соединенія параллельнаго созвука съ каждымъ изъ двухъ другихъ главныхъ созвуковъ *) въ мажорѣ

78.

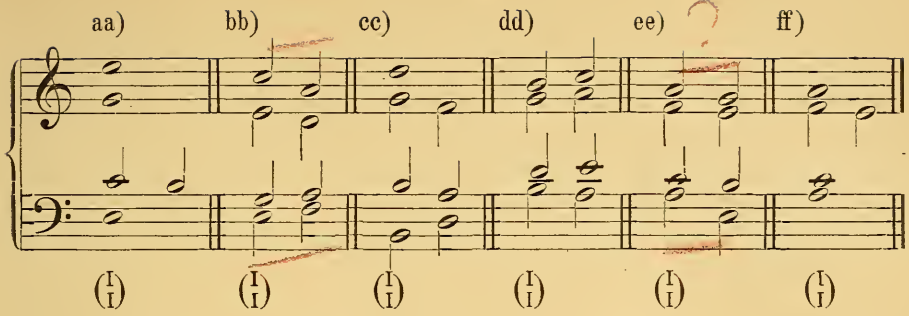


и въ минорѣ

79.



*) Каждый параллельный созвукъ служитъ замѣстителемъ своего главнаго созвука. Если выключить послѣдній изъ общаго числа (3) главныхъ созвуковъ строя, то останутся всего два главныхъ созвука, которые и имѣетъ здѣсь въ виду авторъ. *Примѣч. переводч.*



Въ 78a—f и 79 a—f въ параллельныхъ созвукахъ удвоены ихъ основные тоны; въ 78 aa—ff и 79 aa—ff, наоборотъ, въ нихъ удвоены примы. Послѣднее удвоеніе въ общемъ даетъ, конечно, лучшіе результаты въ 78 aa—ff, чѣмъ 79 aa—ff, ибо удвоеніе примы минора не есть въ тоже время удвоеніе основного тона. При этомъ получаются слѣдующіе гармоническіе ходы:

Вводная смѣна (78 a и aa, 78 f и ff; 79 a и aa, 79 f и ff).
Малая терцовая смѣна (78 b и bb, 78 d и dd, 79 b и bb, 79 d и dd).
Тоновая смѣна (78 c и cc, 79 c и cc).
Тритоновая смѣна (78 e и ee, 79 e и ee).

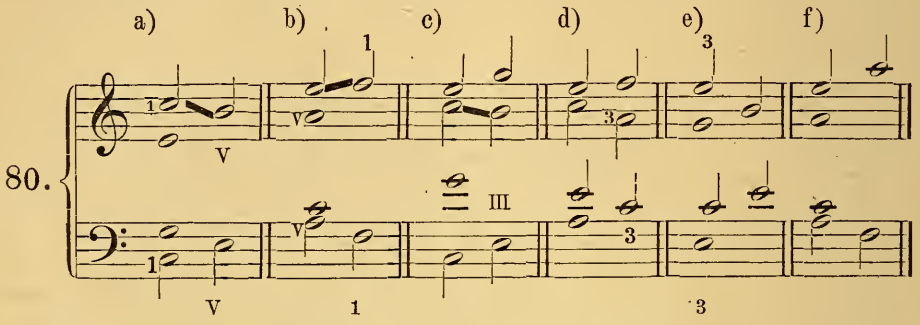
Такъ какъ во всѣхъ этихъ случаяхъ происходитъ связываніе параллельнаго созвука съ главнымъ, то всѣ эти гармоническія послѣдованія приводятъ къ созвуку *противоположнаго наклоненія* (къ смѣнѣ наклоненій—почему мы ихъ и называемъ *смѣнами*); кромѣ того всѣ они *прямыя*.

Условія примѣненія каждаго изъ этихъ гармоническихъ послѣдованій слѣдующія:

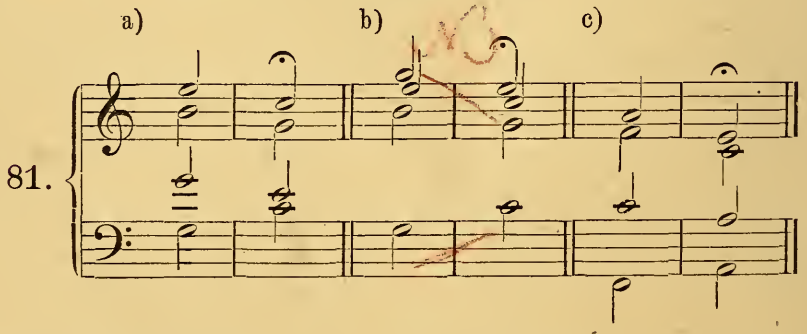
а) *Вводная смѣна* (*T*—*Dp*, *S*—*Tp*; ^0T—^0Sp, *D*—^0Tp), т. е. связываніе созвука со смѣннымъ созвукомъ **) пря-

**) т. е. созвукомъ иного наклоненія, чѣмъ первое, исходное.
Примѣч. переводч.

мого вводнаго тона (прямой вводный тонъ=прямой терціи прямой квинты). Здѣсь два созвука имѣютъ по два общихъ тона; переходъ отъ главнаго тона одного аккорда къ главному тону другого дѣлается посредствомъ вводнаго шага; въ обоихъ созвукахъ не представляется никакихъ затрудненій къ удвоенію основныхъ тоновъ 80 a—b:



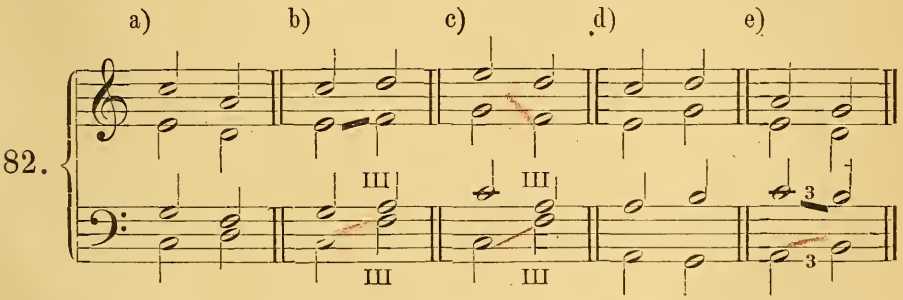
Въ видѣ исключенія возможны и множество другихъ голосоведеній (см. 80 c—f) при которыхъ легко избѣжать запрещенныхъ послѣдованій. Особенное значеніе имѣетъ вводная смѣна въ качествѣ заключительнаго гармоническаго хода, замѣняющаго собою ретроградный прямой квинтовый ходъ*) (напр. $Dp—T$ или ${}^0Sp—{}^0T$ вмѣсто $D—T$ или ${}^0S—{}^0T$). Ретроградная вводная смѣна, образующая заключеніе въ мажорѣ, располагается обыкновенно такъ, что всѣ голоса дѣлаютъ скачки (пріемъ, особенно излюбленный Шубертомъ), см. 81 a—b:



*) Прямой квинтовый ходъ $T—D$; ретроградный квинтовый ходъ $D—T$. *Примѣч. переводч.*

Подобный-же примѣръ возможенъ и въ минорѣ (только тамъ непремѣнно слѣдуетъ удвоить мнимый основной тонъ; см. 81 c).

b) *Малотерцовая смѣна* (T— Sp, D— Tp; ${}^0T$—${}^0Dp$, ${}^0S$—${}^0T$), т. е. связываніе созвука со смѣннымъ созвукомъ прямой малой терціи, [прямая малая терція=прямой терціи*) противоположной квинты (!)]**). Здѣсь у двухъ созвуковъ нѣтъ ни одного общаго тона, вслѣдствіе чего при соединеніи возникаетъ опасность параллельныхъ квинтъ и октавъ; опасности этой, однако, можно избѣжать, если обойтись безъ вводнаго шага или если въ параллельномъ созвукѣ удвоить терцію:



Это гармоническое послѣдованіе можетъ встрѣтиться въ двухъ совершенно различныхъ значеніяхъ: 1) въ началѣ каденціи, въ качествѣ перехода отъ тоники къ субдоминантѣ (которую въ данномъ случаѣ замѣщаетъ ея параллельный созвукъ) 2) въ концѣ каденціи (ретроградно), какъ формула ложной каденціи (при чемъ тоника замѣщается своимъ параллельнымъ созвукомъ); объ этой каденціи мы говорили уже раньше. Поэтому эквивалентомъ обыкновенной ложной каденціи является

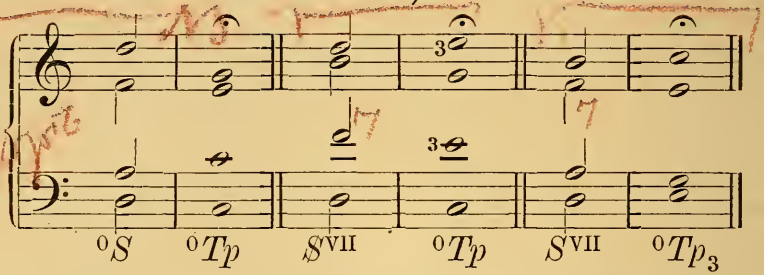
*) Вездѣ, гдѣ авторъ говоритъ „терція“ или „квинта“ слѣдуетъ подразумѣвать „большая терція“ и „чистая квинта.“ *Примѣч. переводч.*

**) Такимъ образомъ малотерцовая смѣна является въ тоже время связываніемъ двухъ созвуковъ, образующихъ по отношенію къ нѣкоему третьему созвуку: первый—квинтовый ходъ, а второй—терцовую смѣну. *Примѣч. автора.*

Напр. въ C-dur'ѣ, малотерцовая смѣна T—Sp=c+ —${}^0a$; первый изъ этихъ созвуковъ образуетъ по отношенію къ третьему созвуку f+ квинтовый ходъ, а второй терцовую смѣну. *Примѣч. переводч.*

въ области минорной гармоніи (при чемъ ^0S можетъ быть съ септимой или безъ нея):

83.

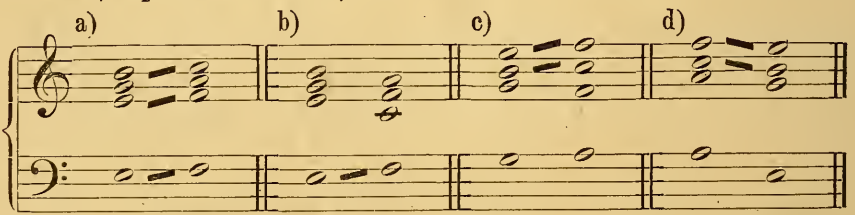


Впослѣдствіи мы познакомимся съ другой формулой ложной каденціи, свойственной смѣшанному минору (т. е. минору съ мажорной верхней доминантой.

c) *Тоновая смѣна* ($Sp - D$ и $^0Dp - {}^0S$) связываетъ параллель (т. е. параллельный созвукъ) противоквинтоваго созвука съ прямымъ квинтовымъ созвукомъ, и по своему значенію совершенно соотвѣтствуетъ тоновому ходу, не будучи сопряжена, однако, съ такими затрудненіями въ голосоведеніи, какъ этотъ послѣдній; значеніе ея въ модуляціонномъ отношеніи—огромное. Мы подробнѣе займемся разсмотрѣніемъ этой смѣны, когда познакомимся съ хроматическимъ измѣненіемъ терціи прямого квинтоваго созвука (дорійская секста и фригійская терція).

Тритоновая смѣна, при которой главные тоны обоихъ созвуковъ отстоятъ другъ отъ друга на разстояніи увеличенной кварты [*f*.. (*c*.. g).. *h* или *h*.. (*e*.. *a*).. *f*] Это самое сложное изъ гармоническихъ отношеній, возникающихъ на почвѣ діатонической гаммы (смѣнный созвукъ терціи второй квинты), и голосоведеніе здѣсь представляетъ нѣкоторыя трудности (параллельныя квинты и октавы, тритонъ 84 a):

84.



Въ 84 b—d указаны способы избѣжать этихъ ошибокъ.

Благодаря введенію параллельныхъ созвуковъ слѣдующія наши задачи сдѣлаются весьма разнообразными; вмѣстѣ съ тѣмъ мы будемъ продолжать дальше и наши упражненія въ фигураціи. Количество способовъ модуляціи также теперь значительно увеличилось. До сихъ поръ мы дѣлали отклоненія только въ строи верхней и нижней доминантъ; теперь, посредствомъ параллельныхъ созвуковъ, легко можемъ переходить и въ параллельные строи. Въ самомъ дѣлѣ, сравнимъ мажорную каденцію, расширенную посредствомъ параллельныхъ созвуковъ, съ простой каденціей минора, заключающей въ себѣ только главныя гармоніи, напр. C-dur и A-moll:

$$(T — Tp — S — Sp — D — Dp — T)$$
$$c^+ — {}^0e — f^+ — {}^0a — g^+ — {}^0h — c^+$$

$$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$$

$$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$$

$$\cdot \quad \cdot \quad \cdot$$

$${}^0e \quad — \quad {}^0h \quad — \quad {}^0a \quad — \quad {}^0e$$
$$({}^0T \quad — \quad {}^0D \quad — \quad {}^0S \quad — \quad {}^0T)$$

а также минорную каденцію, расширенную при помощи параллельныхъ созвуковъ, съ простой, не расширенной, мажорной каденціей:

$$({}^0T — {}^0Tp — {}^0D — {}^0Dp — {}^0S — {}^0Sp — {}^0T)$$
$${}^0e — c^+ — {}^0h — g^+ — {}^0a — f^+ — {}^0e$$

$$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$$

$$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$$

$$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$$

$$c^+ \quad — \quad f^+ \quad — \quad g^+ \quad — \quad c^+$$
$$(T \quad — \quad S \quad — \quad D \quad — \quad T)$$

Здѣсь бросается въ глаза, что обѣ параллели доминантъ въ расширенныхъ каденціяхъ размѣщены какъ разъ противоположно тому, какъ размѣщены обѣ равнозвучныя имъ доминанты въ простыхъ каденціяхъ при переходѣ изъ одной каденціи въ другую (т. е. при модулированіи) мы замѣняемъ, такимъ образомъ, первый порядокъ созвуковъ вторымъ:

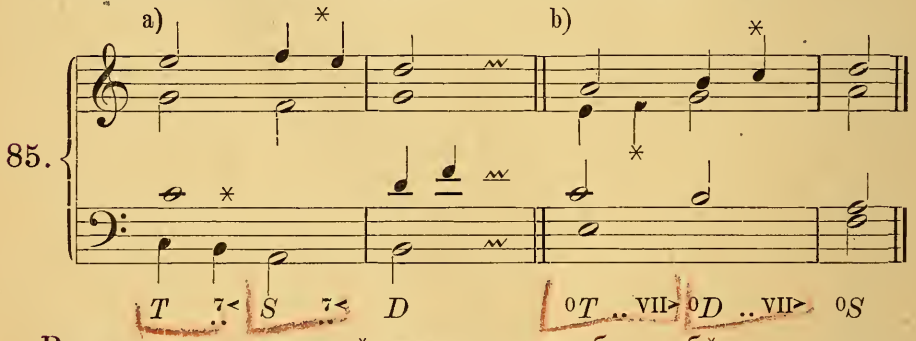
$$c^{+} - {}^{0}e - {}^{0}h - {}^{0}a - {}^{0}e$$
$$T - Tp$$
$$= {}^{0}T - {}^{0}D - {}^{0}S - {}^{0}T$$

или: ${}^{0}e - c^{+} - f^{+} - g^{+} - c^{+}$
$${}^{0}T - {}^{0}Tp$$
$$= T - S - D - T$$

Есть еще одинъ способъ, до сихъ поръ намъ совершенно неизвѣстный, поредствомъ котораго изъ мажорныхъ аккордовъ могутъ получаться минорные и наоборотъ; это именно замѣна (при помощи фигураціи) примы аккорда его малой противоположной секундой:

Въ C-dur'ѣ: ${}^{+}T^{\text{II}<} = h\ (c)\ e\ g$, стало быть по виду $= Dp$
${}^{+}S^{\text{II}<} = e\ (f)\ a\ c$ „ „ „ $= Tp$
Въ A-moll'ѣ: ${}^{0}T^{2>} = a\ c\ (e)\ f$ „ „ „ $= {}^{0}Sp$
${}^{0}D^{2>} = e\ g\ (h)\ c$ „ „ „ $= {}^{0}Tp$

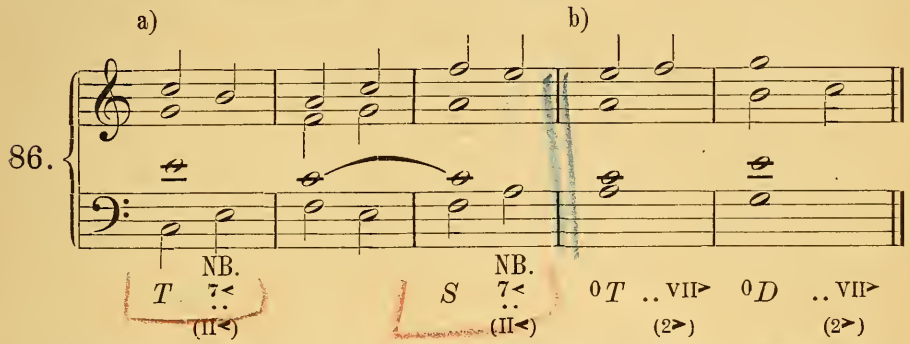
Эти гармоническія образованія возникаютъ простѣйшимъ образомъ, благодаря самой обыкновенной фигураціи (посредствомъ проходящихъ и перемѣнныхъ нотъ), при чемъ получаются даже довольно сложные на видъ четырехтонные аккорды (большіе септаккорды), напр.



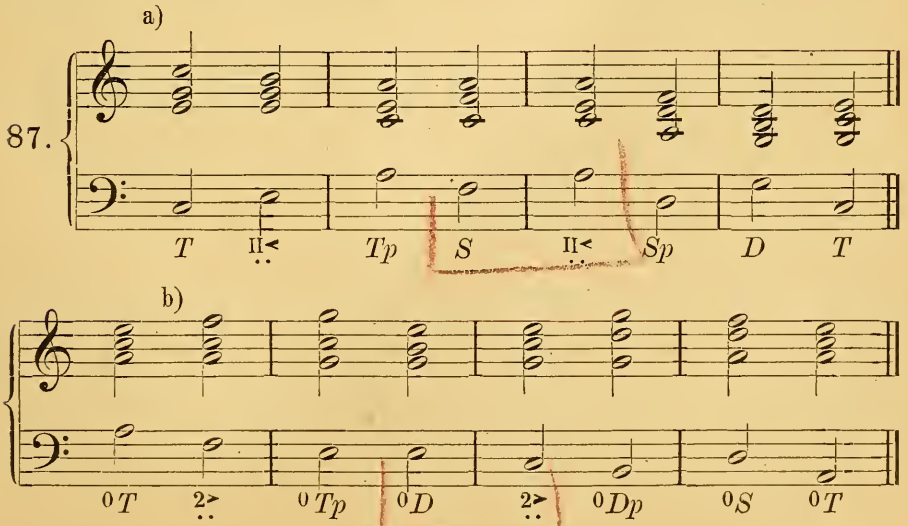
Въ медленномъ темпѣ, для того чтобы избѣжать слишкомъ рѣзкаго диссонанса большой септимы или малой секунды, въ мажорѣ обыкновенно даютъ движеніе еще одному голосу, именно тому, въ которомъ находится удвоенный основной тонъ; въ минорѣ, вообще, чаще удваивается основной тонъ (V), чѣмъ прима (послѣднее удвоеніе мы видимъ въ данномъ здѣсь примѣрѣ, см. 85 b). Въ обоихъ случаяхъ*) возникаютъ аккорды мнимо-

*) Т. е. въ мажорѣ и въ минорѣ. *Примѣч. переводч.*

консонирующіе, которыхъ однако, не слѣдуетъ отожествлять съ параллельными созвуками:



Мы видимъ здѣсь мнимо-консонирующую особую (побочную) форму тоники ($T^{7<}$, $T^{VII>}$ или ${}^{+}T^{II<}$, ${}^{0}T^{2>}$), образующую естественное промежуточное звено между тоникой и ея противоквинтовымъ созвукомъ и могущую такимъ образомъ служить намъ для дальнѣйшаго обогащенія каденціи. Возникающая такимъ-же образомъ побочная форма противоквинтоваго созвука ($S^{7<}$, $D^{VII>}$ или, что то-же, ${}^{+}S^{II<}$, ${}^{0}D^{2>}$) помѣщается въ каденціи не на томъ-же самомъ мѣстѣ, гдѣ параллельный созвукъ тоники (т. е. между тоникой и созвукомъ противоположной квинты), а, наоборотъ, послѣ созвука противоположной квинты (въ его чистомъ видѣ):



Эти мнимые консонансы мы будемъ называть созвуками вводной смѣны. Такіе созвуки вводной смѣны, когда они слѣдуютъ непосредственно за тоникой или противо квинтовымъ созвукомъ (раньше параллелей этихъ аккордовъ), представляютъ собой новое модуляціонное средство:

расширен. каденція мажора: $(T \quad {}^{\text{II}<}_{\cdot\cdot} \quad Tp \quad S \quad {}^{\text{II}<}_{\cdot\cdot} \quad Sp \quad D \quad Dp \quad T$

$c^+ \quad {}^0h \quad {}^0e \quad f^+ \quad {}^0e \quad {}^0a \quad g^+ \quad {}^0h \quad c^+$

простая каденція минора: ${}^0e \quad {}^0h \quad {}^0a \quad {}^0e$

$({}^0T \quad {}^0D \quad {}^0S \quad {}^0T)$

расширен. каденція минора: $({}^0T \quad {}^{2>}_{\cdot\cdot} \quad {}^0Tp \quad {}^0D \quad {}^{2>}_{\cdot\cdot} \quad {}^0Dp \quad {}^0S \quad {}^0Sp \quad {}^0T)$

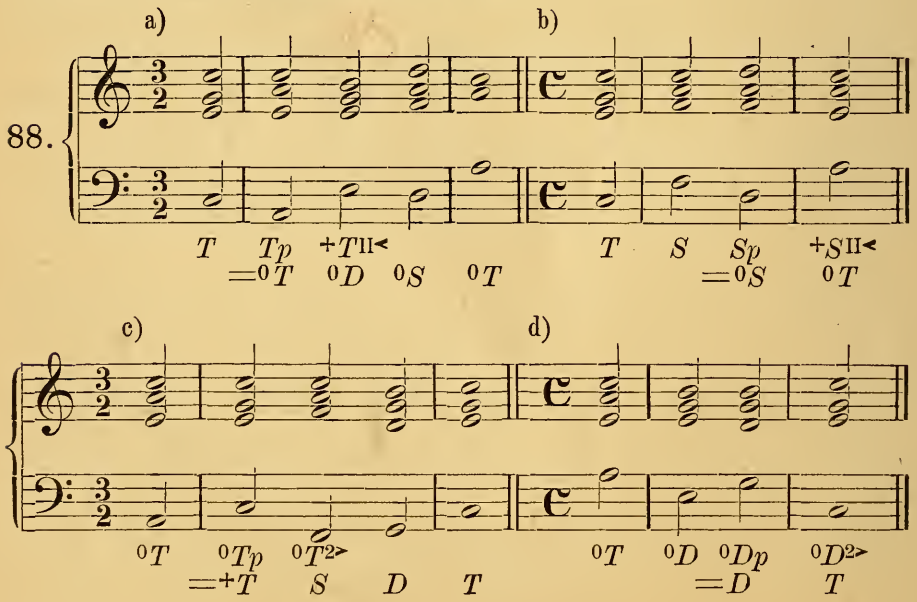
${}^0e \quad f^+ \quad c^+ \quad {}^0h \quad c^+ \quad g^+ \quad {}^0a \quad f^+ \quad {}^0e$

простая каденція мажора: $c^+ \quad f^+ \quad g^+ \quad c^+$

$(T \quad S \quad D \quad T)$

Здѣсь мы снова видимъ два гармоническихъ послѣдованія, которыя въ обратномъ порядкѣ являются нормальными для каденціи параллельнаго строя; перемѣняя порядокъ созвуковъ въ этихъ послѣдованіяхъ, мы тѣмъ самымъ совершаемъ модуляцію:

88.



a) $T \quad Tp \quad {}^+T^{\text{II}<}$

$={}^0T \quad {}^0D \quad {}^0S \quad {}^0T$

b) $T \quad S \quad Sp \quad {}^+S^{\text{II}<}$

$={}^0S \quad {}^0T$

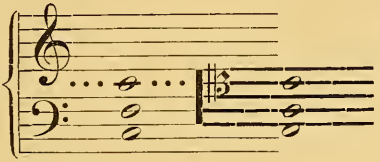
c) ${}^0T \quad {}^0Tp \quad {}^0T^{2>}$

$={}^+T \quad S \quad D \quad T$

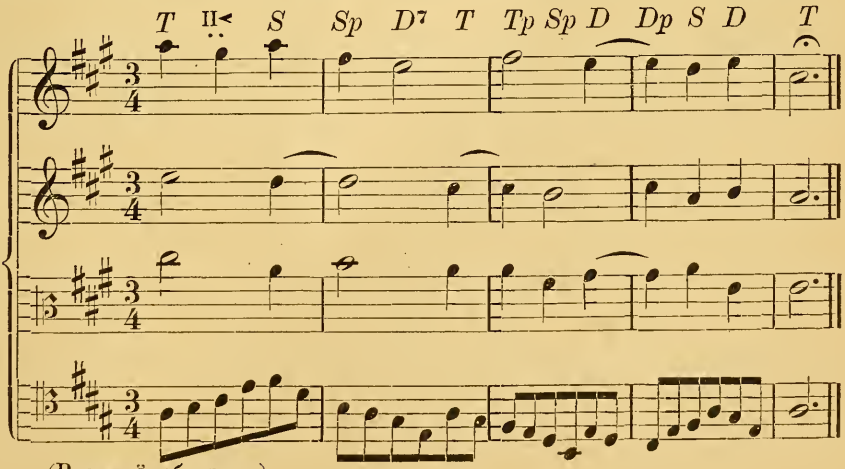
d) ${}^0T \quad {}^0D \quad {}^0Dp \quad {}^0D^{2>}$

$={}D \quad T$

Слѣдующія задачи, представляя собой упражненіе въ фигураціи, послужатъ намъ вмѣстѣ съ тѣмъ для ознакомленія съ теноровымъ ключемъ. Ихъ слѣдуетъ писать также какъ для струннаго квартета, но віолончель (т. е. басъ) будетъ теперь нотироваться уже въ теноровомъ ключѣ; только въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ при теноровомъ ключѣ потребовалось бы болѣе одной добавочной линіи снизу, можно замѣнять его басовымъ. Теноровый ключъ, какъ и альтовый, относится къ числу ключей с; линія, на которой онъ ставится (вторая сверху) обозначаетъ одночертное с:

89.  (Теноровый ключъ).

Ученикъ долженъ хорошенько запомнить значеніе этихъ трехъ нотъ, и тогда обращеніе съ теноровымъ ключемъ не представитъ для него никакихъ трудностей. Восьмой образецъ можетъ служить руководствомъ при рѣшеніи слѣдующихъ далѣе задачъ. Фигурація должна ограничиваться проходящими и аккордовыми тонами; въ нѣкоторыхъ задачахъ (напр. въ каждой пятой) фигурацію слѣдуетъ раздѣлять между всѣми четырьмя голосами.

90. 

(Восьмой образецъ).

Задачи 173—184 (съ фигураціей).

173) $^3/_4$: T | $^{\text{II}<}_{\cdot\cdot}$ Tp | Sp D | Tp | | $=S$ D | T Tp |
(и т. д.) | $=^0T$ ^0S | D ^0T | $^{2>}_{\cdot\cdot}$ |
Sp Dp | T ( )

174) ₵ : ^0T $^{2>}_{\cdot\cdot}$ | ^0D ^0S | $=^0S$ D $..^7$ |
$=^+Sp$ D $..^7$ | T Sp |
^0T $^{2>}_{\cdot\cdot}$ S^{VII} D^7 | ^0T ( )

175) $^2/_4$: D | T D | Tp | | $=S$ D | T $^{\text{II}<}_{\cdot\cdot}$ |
(etc.) | $=^0T$ D | ^0T ^0D | ^0Sp |
S $^{\cdot\cdot}_{3}$ | D^{6}_{4} $^{5}_{3}$ | T ( )

176) $^3/_2$: Sp | D T S^6 | D $..^7$ Tp | | $=S$ T D^7 |
$_5$ | $=^0T$ | S^{VII} $D^{6>}_{4}$ $^{5}_{3}$ | $^0T^{2>3}$ |
T $^{\text{II}<}_{\cdot\cdot}$ Tp | S Sp Dp | Tp S^6 D | T ( )

177) ₵ : ^0T $^{2>}_{\cdot\cdot}$ | ^0S | | $=Sp$ D | T Sp | |
$=Sp$ D | T $^{\text{II}<}_{\cdot\cdot}$ | Tp | $=^0T$ | S^{VII} D |
^0T ^0Sp | ^0T ( )

178) $^3/_4$: S^6 D^7 | T | $=^0Sp$ S^{VII} | D $..^7$ ^0T |
$_3$ | | | |
$=S$ D^{6}_{4} $^{+}_{\cdot\cdot}$ | T S | $=^+T^{\text{II}<}$ |
$_7$ | $_3$ |
Sp D^{6}_{4} $^{5}_{3}$ | Tp Sp D | Dp Tp S | ^0S D^{6}_{4} $^{5}_{3}$ | T ( )

179) ₵ : ^0T | S^{VII} ^0T S^{VII} D | $^0T^{2>}$ S^{VII} D ^0Tp |
^0Sp | $=^0D^{2>}$ $S^{\text{VI V}}$ ^0T
$=S$ Sp D^{6}_{4} $^{+}_{\cdot\cdot}$ | T
$_7$ | $_3$

180) $^3/_8$: T D^7 | T | | $=Sp$ T D^7 |
$_3$ $_5$ | и т. д. | | |
$=^0Tp$ S^{VII} D | ^0T ^0S T | ^0S |
Ш

(Фигурація шестнадцатыми)

T | $=^0Tp$ D^7 ^0T | | |
$=D$ S D | T $=Sp$ | D^{6}_{4} S D^7 | T S | T |

181) $^2/_4$: $T\ D \mid T\ S\ T$ (… etc.) $= {}^0Tp \mid S^{VII}\ D\ ..^7 \mid = Tp\ D\ T \mid D\ Tp$

${}^0T$ $\quad = Sp\ D \mid$

$= D$ (T) $Tp\ Sp \mid Dp\ Tp\ D^7 \mid T\ S\ \overset{6}{..} \mid T$

182 ₵ : $T\ D^7 \mid Tp\ {}^+T^{II<} \mid S = {}^0Sp\ S^{VII} \mid D^+ \mid = {}^+T^{II<}$ (${}^0D$) $Sp \mid$

$D\ \underset{III}{S} \mid D^6_4\ D \mid T$

183) $^3/_4$: ${}^0T\ {}^0D\ {}^0Sp \mid S^{VII}\ D\ \underset{III}{T} \mid {}^0S = Sp\ D^{8\ 7}_{6\ 5} \mid = Tp$ (T) $S^{VII}\ D \mid$

${}^0T = Dp\ S^6\ D^7 \mid T\ ..^{II<} = {}^0T\ S^{VII} \mid \underset{III}{T}\ S^{VII}\ D \mid {}^0T$ (…)

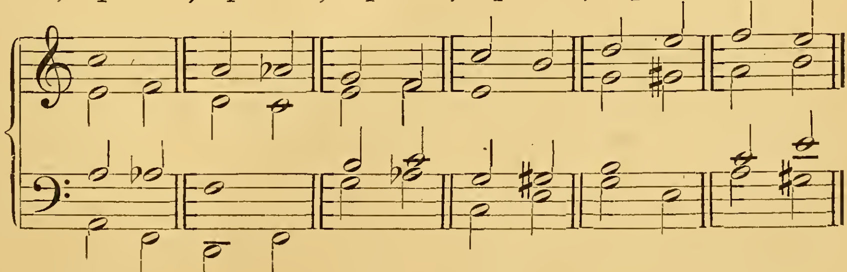
184) $^2/_4$: $D\ \overset{7}{..} \mid {}^0T\ {}^0D$ (… и т. д.) $\mid S^{VII}\ \underset{I}{T} \mid S^{VII}\ D^7 \mid {}^0T = {}^+T^{II<}\ D^7 \mid$

$= {}^0Sp$ (T) $S^{VII} \mid D^{6>}_4\ \overset{+}{..} \mid {}^0T$ (…)

Мы до сихъ поръ избѣгали связыванія параллельныхъ созвуковъ и созвуковъ вводной смѣны съ противоположнымъ созвукомъ тоники; такъ какъ въ этомъ послѣдованіи связываются созвуки одинаковаго наклоненія (изъ которыхъ одинъ, впрочемъ, всегда бываетъ только мнимымъ консонансомъ), то мы и получаемъ здѣсь рядъ новыхъ *ходовъ*, а именно:

a) $Tp\ {}^0S$ b) $Sp\ {}^0S$ c) $Dp\ {}^0S$ d) ${}^0Tp\ D^+$ e) ${}^0Dp\ D^+$ f) ${}^0Sp\ D^+$

91.



(${}^+S^{II<}$) (${}^+T^{II<}$) (${}^0D^{2>}$) (${}^0T^{2>}$)

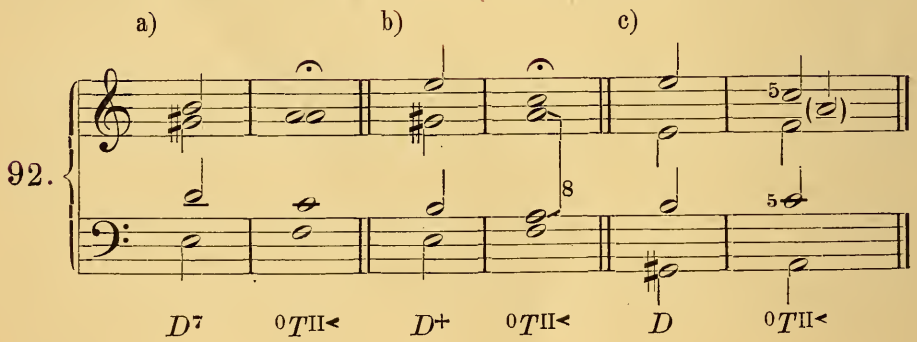
Мы имѣемъ звѣсь, стало быть, слѣдующіе новые ходы:

a) *Терцовый (прямой) ходъ* (91 a и d), голосоведеніе котораго отличается отъ терцовой смѣны только однимъ хроматическимъ шагомъ (a—as, g—gis).

b) *Малотерцовый (прямой) ходъ* (91 b и e, отличающійся отъ терцовой смѣны только однимъ хроматическимъ шагомъ (a—as, g—gis.

c) *Вводный (прямой) ходъ* (91 c и f) отличающійся отъ тритоновой смѣны только шагомъ на малую секунду (вмѣсто шага на большую).

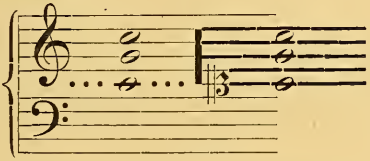
Въ слѣдующихъ задачахъ мы будемъ примѣнять и эти новые ходы. Одинъ изъ нихъ, а именно вводный ходъ въ минорѣ (91 f) требуетъ особаго разсмотрѣнія, такъ какъ (въ ретроградномъ видѣ) представляя собою послѣдованіе мажорной доминанты и созвука ея вводной смѣны, онъ образуетъ важнѣйшую и наиболѣе частую, форму ложной каденціи въ минорѣ (въ D можетъ быть и септима):



Въ 92 b разстояніе между альтомъ и теноромъ достигаетъ октавы; такое разстояніе, однако, вполнѣ допустимо, если обѣ пары голосовъ—верхняя и нижняя—образуютъ по терціи (что мы видимъ и въ данномъ случаѣ). Образцы 92 a-b представляютъ собою типическія формы голосоведенія ложной каденціи въ минорѣ (здѣсь, конечно, возможна перестановка трехъ верхнихъ голосовъ). Способъ 92c не такъ хорошъ и примѣняется

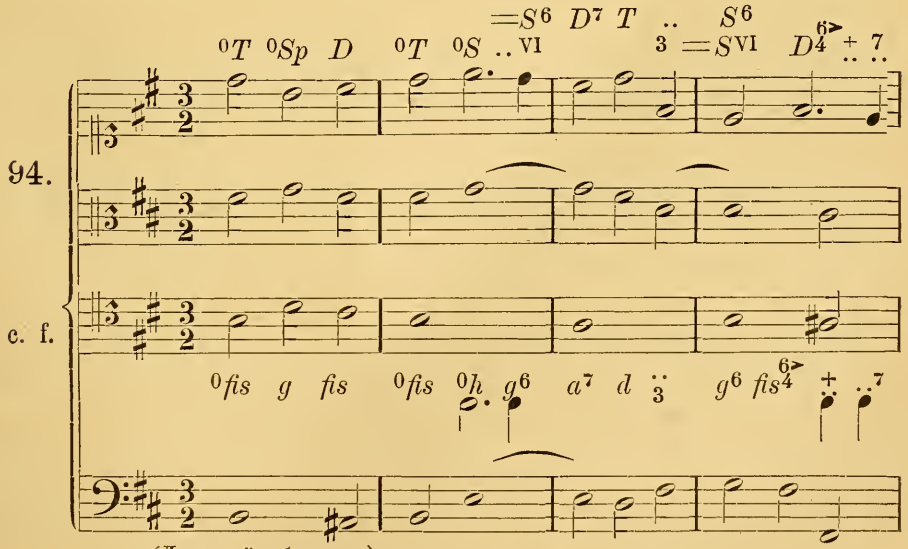
рѣже, ибо здѣсь характерный шагъ баса въ мнимый основной тонъ замѣненъ шагомъ въ настоящій основной тонъ (главнаго созвука).

Слѣдующіе задачи слѣдуетъ рѣшать на четырехъ линейкахъ въ четырехъ старыхъ вокальныхъ ключахъ (т. е. сопрановомъ или, что тоже, дискантовомъ; альтовомъ; теноровомъ и басовомъ). При рѣшеніи задачъ слѣдуетъ непремѣнно обозначать, какъ и до сихъ поръ, тональную функцію каждой гармоніи. Зная альтовый и теноровый ключи, и привыкнувъ такимъ образомъ къ помѣщенію ключа с на различныхъ линіяхъ, легко усвоить себѣ и сопрановый ключъ (ключъ с, на нижней линіи). Вотъ какъ относится онъ къ ключамъ скрипичному и басовому:

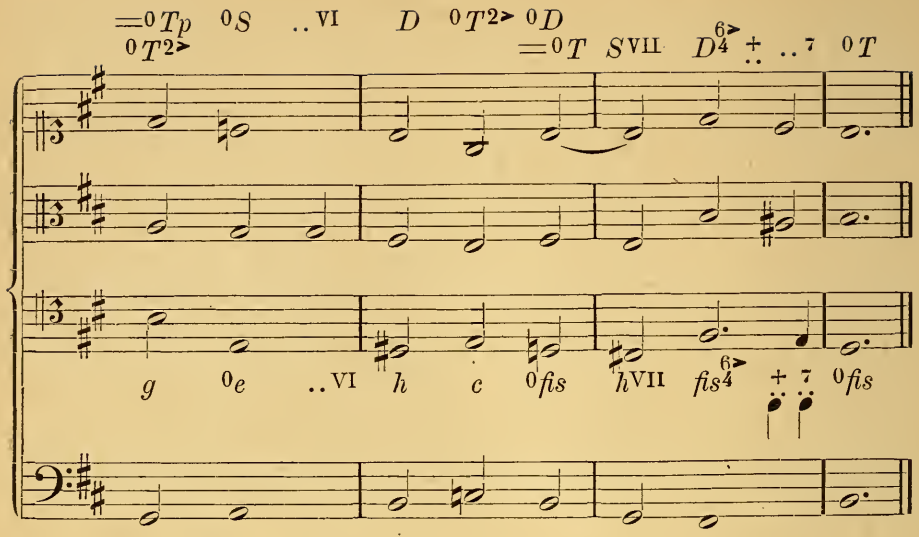
93. 

(Сопрановый или дискантовый ключъ).

Слѣдующій далѣе девятый образецъ поможетъ ученику оріентироваться въ послѣдующихъ задачахъ.



(Девятый образецъ).

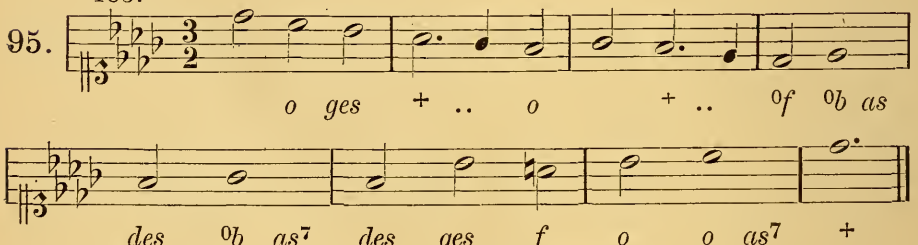


Задачи 185—196 (безъ фигурацій).

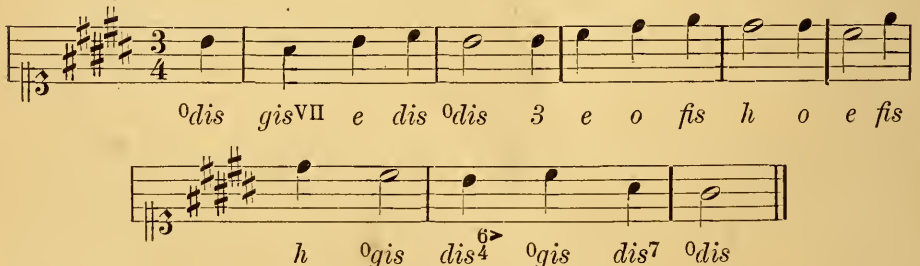
(Какой голосъ данъ—видно въ каждой задачѣ изъ ея ключа).

185.

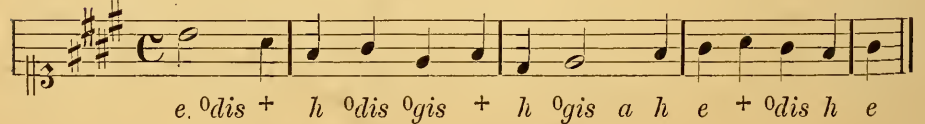
95.



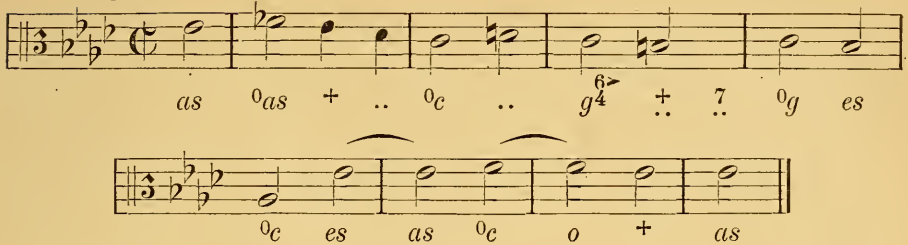
186.



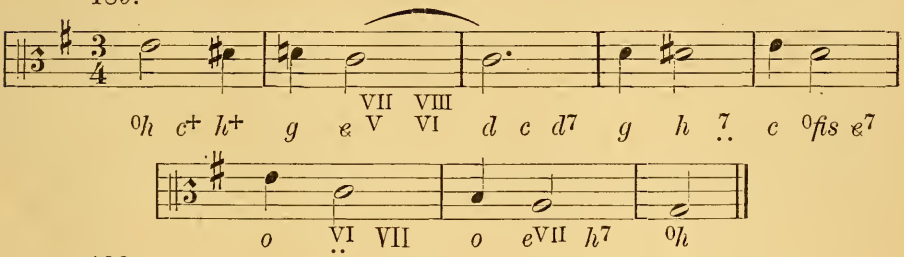
187.



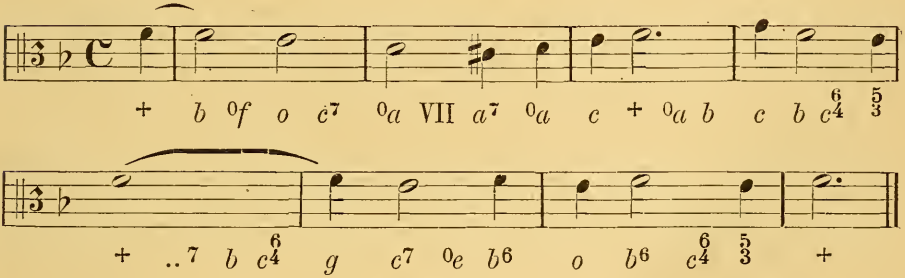
188.



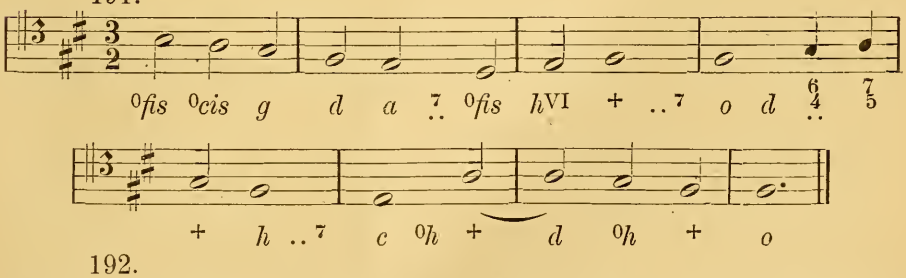
189.



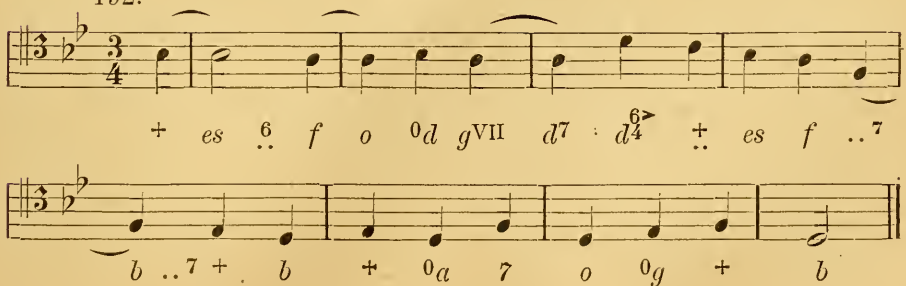
190.



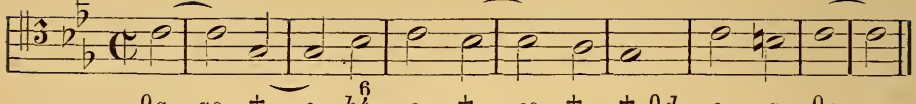
191.



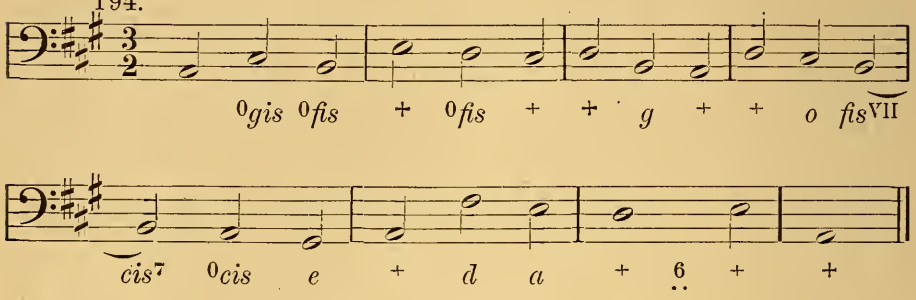
192.



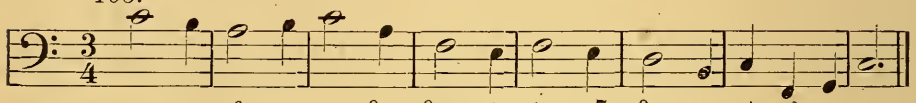
193.



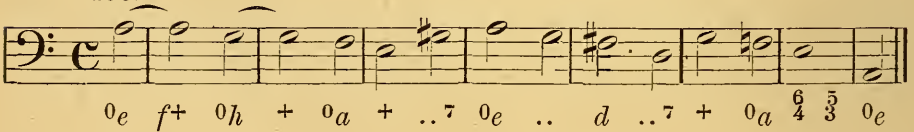
194.



195.



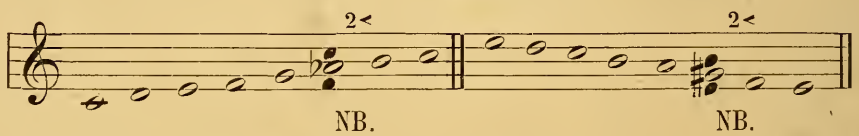
196.



§ 9. Дорійская секста, миксолидійская септима, неаполитанская секста, фригійская секунда, лидійская кварта.

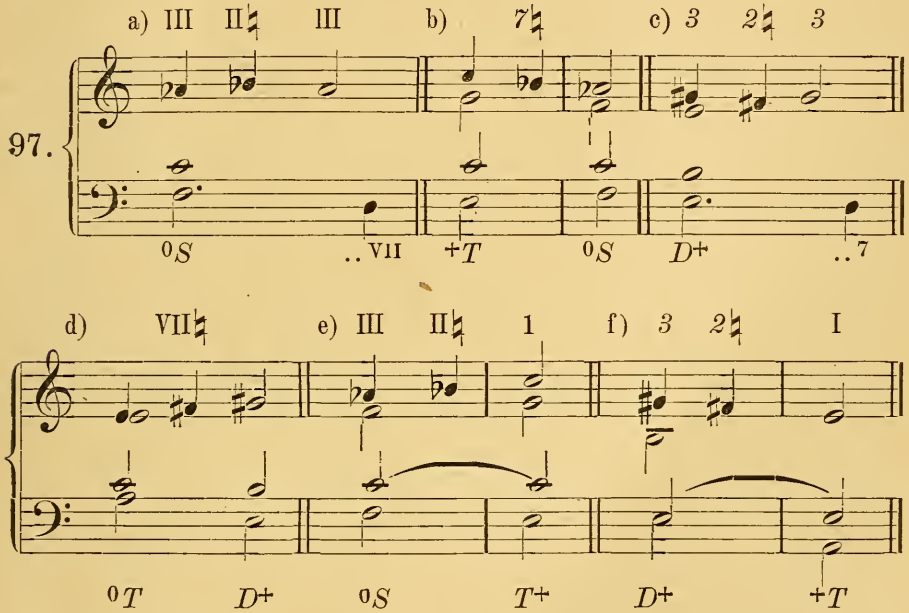
Минорная субдоминанта въ мажорѣ и мажорная доминанта въ минорѣ препятствуютъ мелодической плавкости голосоведенія: изъ-за терцій обоихъ этихъ аккордовъ въ гамму вводится шагъ на чрезмѣрную секунду:

96.



Желаніе избѣгнуть этого чрезмѣрнаго шага привело

композиторовъ къ пріему, посредствомъ котораго въ обоихъ случаяхъ удается уменьшить этотъ непомѣрно-широкій промежутокъ; пріемъ этотъ состоитъ въ хроматическомъ измѣненіи терціи прямого квинтоваго созвука, вслѣдствіе чего разстояніе между нею и терціей противоположнаго созвука сводится*) къ цѣлому тону. Простѣйшіе и удобнѣйшіе случаи введенія мелодической сосѣдней ноты рядомъ съ терціей противоположнаго созвука указываются фигураціей; это — вспомогательныя ноты (97 a, c) и проходящіе тоны (97 b, d, f):

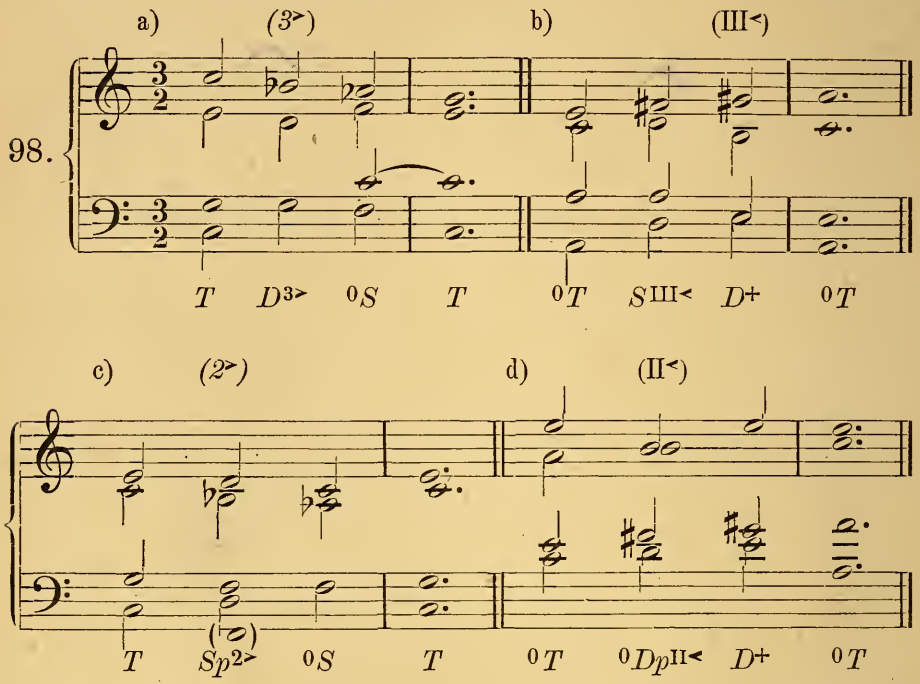


Знаки ♮**) показываютъ, что соотвѣтствующіе имъ интервалы являются естественными и умѣстными съ точки зрѣнія фигурированнаго созвука. Но эти чисто-мелодически понимаемые тоны можно и гармонизировать самостоятельно, такъ что и обозначить ихъ придется уже не какъ вспомогательныя или проходящія ноты тонической, субдоминантовой или доминантовой гармоніи,

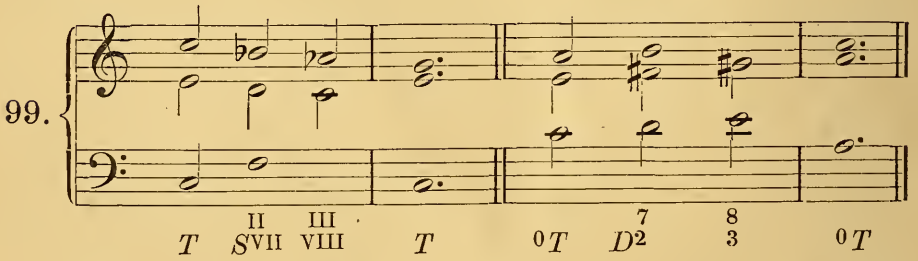
*) Вмѣсто полутора тона. *Прим. пер.*

**) Смотри значеніе знака ♮ въ словарикѣ (подъ словомъ „натуральный“) *Примѣч. переводч.*

a какъ хроматическое видоизмѣненіе тоновъ, входящихъ въ составъ созвука (98 a — b):



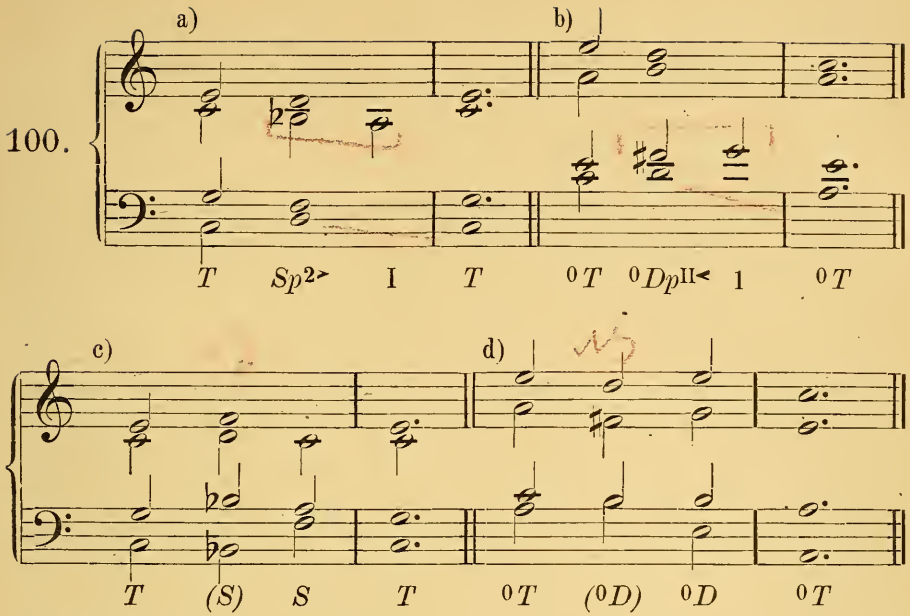
Можно, конечно, случаи 98 c — d считать за простую фигурацію противоположнаго созвука (это удобнѣе представить себѣ въ трехголосномъ сложеніи):



Въ 98 c и d, вмѣсто того, чтобы вести созвуки *Sp* 2< и ^{0}Dp II< въ противоположный созвукъ тоники, можно повести только ихъ малую противоположную секунду въ приму (100 a — b)*):

*) Т. е. b въ a, и fis въ g. *Примѣч. переводч.*

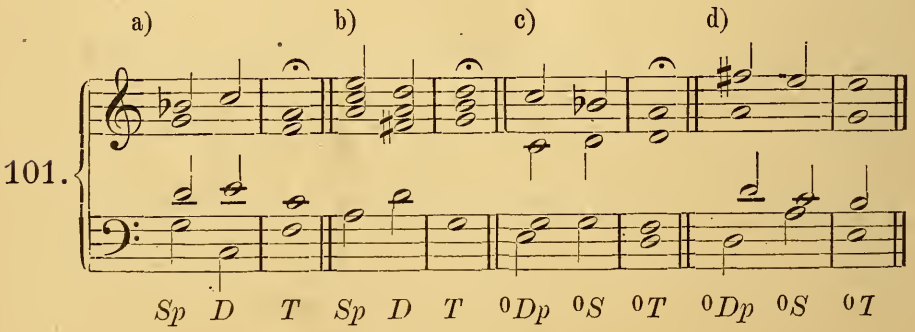
100.

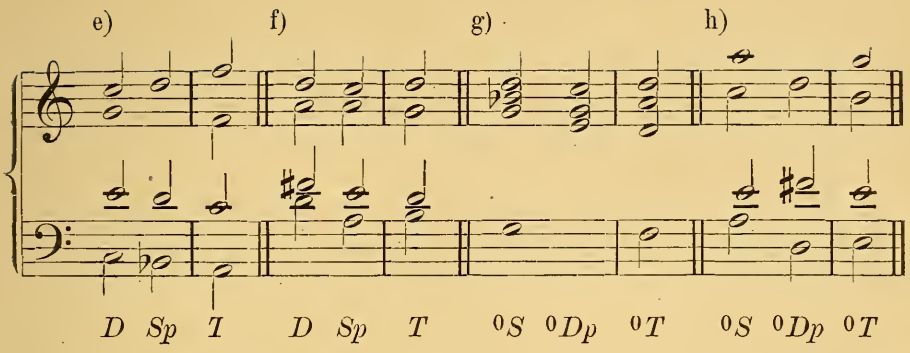


Мы получаемъ такимъ образомъ два новыхъ вводныхъ созвука, но уже *дважды-производнаго происхожденія*: (вводный созвукъ параллели противоквинтоваго созвука). Этотъ вводный созвукъ можно объяснить, однако, проще (см. 100 c—d), какъ противоквинтовый созвукъ противоквинтоваго созвука (вторая субдоминанта въ мажорѣ, вторая минорная доминанта въ минорѣ). Все это открываетъ для насъ новыя перспективы (фигурація доминанты при помощи тоновъ ея доминантъ), разсмотрѣніемъ которыхъ мы и займемся.

Обратимся, прежде всего, къ пониженной (миксолидійской) септимѣ мажорной гаммы, служащей какъ бы мостомъ для перехода въ пониженную сексту мажора (т. е. въ III созвука ^0S), и къ повышенной (дорійской) секстѣ минорной гаммы, играющей такую-же, облегчающую мелодическій переходъ, роль по отношенію къ большой септимѣ минора (т. е. къ 3 созвука ^+D). Выступая въ качествѣ хроматически-измѣненныхъ терцій созвука прямой квинты, эти тоны повидимому образуютъ въ мажорѣ минорную верхнюю доминанту и въ минорѣ мажорную нижнюю:

Но такъ понимать эти гармоніи совершенно невозможно. Главные тоны тоники и минорной верхней доминанты въ мажорѣ отстоятъ другъ отъ друга на двѣ квинты (c^+—(g)—^{0}d), и стало быть эти два созвука находятся другъ къ другу во второй степени родства; тоже слѣдуетъ сказать и о созвукахъ тоники и мажорной нижней доминанты въ минорѣ (^{0}e—(a)—d^+). Мы уже видѣли въ предъидущемъ §, какое значеніе въ тональной гармоніи имѣетъ тоновая смѣна (а вѣдь и c^+—^{0}d, и ^{0}e—d^+=именно такой смѣнѣ): въ мажорѣ минорный аккордъ=параллели субдоминанты, а мажорный=верхней доминантѣ; въ минорѣ-же, соотвѣтственно этому, мажорный аккордъ=параллели минорной верхней доминанты, а минорный=минорной субдоминантѣ. Поэтому, послѣдованія ^{0}d—c^+ и ^{0}e—d^+ легко и охотно понимаются нами, какъ *Sp—D*, т. е., какъ заключительные гармоніи въ строяхъ F-dur и g-dur (101 a—b); наоборотъ, послѣдованія c^+—^0d и d^+—^0e производятъ впечатлѣніе заключительныхъ гармоній въ строяхъ D-moll и E-moll (и понимаются нами, какъ ^0Dp—^0S; см. 101 c—d). Впрочемъ такое-же пониманіе этихъ послѣдованій возможно и въ томъ случаѣ, если мы въ каждомъ изъ нихъ переставимъ оба созвука въ обратномъ порядкѣ (см. 101 e—h).





Мы видимъ, стало быть, что введеніе верхней доминанты съ пониженной терціей (въ мажорѣ) и нижней доминанты съ повышенной терціей (въ минорѣ) дало намъ два новыхъ способа *обращенія* и модуляціи. Но употребленіе этихъ аккордовъ вполнѣ возможно и помимо измѣненія тональныхъ функцій гармоніи, съ тѣмъ только условіемъ, чтобы хроматическая терція прямого квинтоваго созвука дѣйствительно (и въ томъ-же самомъ голосѣ) пошла въ терцію противоположнаго созвука тоники, и чтобы такимъ образомъ искусственная первая терція послужила мостомъ для перехода ко второй. Несоблюдающее этого правила голосоведеніе, строго говоря, не совсѣмъ логично; подобно поэтическимъ вольностямъ и тропамъ оно преднамѣренно вводитъ слушателя въ заблужденіе, замѣщая одинъ тонъ голоса другимъ, и въ качествѣ музыкальнаго эллипса*), производитъ впечатлѣніе скачка. *Появленіе дорійской сексты безъ слѣдующей за нею въ томъ-же голосѣ терціи мажорной верхней доминанты придаетъ голосоведенію особый специфическій характеръ*, который мы назовемъ „дорійскимъ", ибо онъ нѣсколько чуждъ нашему нынѣшнему *прояснившемуся* гармоническому пониманію, и напоминаетъ скорѣе времена гармоніи, построенной на древнихъ церковныхъ ладахъ.

Четыре главныхъ (автентическихъ) церковныхъ лада основаны были на гаммахъ:

---

*) Эллипсъ—сокращеніе, выпущеніе. *Примѣч. переводч.*

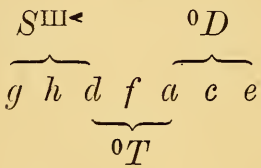
Дорійскій: *d e f g a h c' d'* (съ *d* въ качествѣ основнаго тона заключительной гармоніи).

Фригійскій: *e f g a h c' d' e'* („ *e* „ „ „).

Лидійскій: *f g a h c' d' e' f'* („ *f* „ „ „).

Миксолидійскій: *g a h c' d' e' f' g'* („ *g* „ „ „).

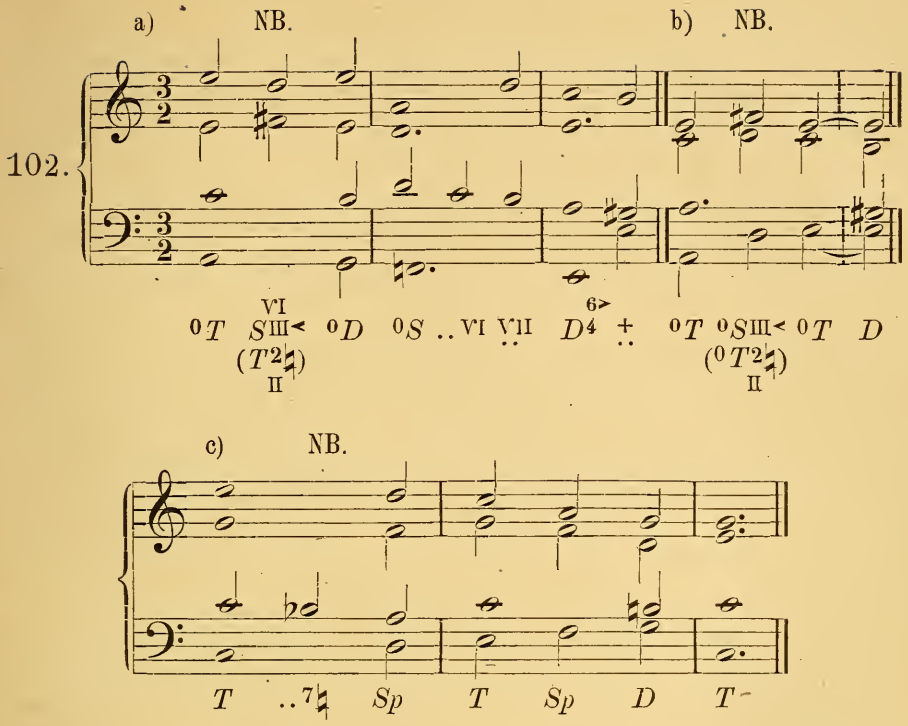
Дорійскій ладъ—если только въ него не вставляли b или cis (что, впрочемъ, всегда дѣлалось въ заключительной каденціи)—обходился, такимъ образомъ, безъ двухъ въ высшей степени важныхъ гармоній: созвука прямой квинты и противоположнаго созвука:



Спеціально-характеризующія каждый церковный ладъ ступени обозначены выше жирнымъ шрифтомъ; это:

Шестая ступень	дорійской	гаммы	(дорійская секста)
Вторая „	фригійской	„	(фригійская секунда)
Четвертая „	лидійской	„	(лидійская кварта)
Седьмая „	миксолидійской	„	(миксолидійсвая септима).

Если въ минорной гаммѣ появляется большая секста (повышенная терція минорной субдоминанты) безъ всякой необходимости (т. е. не въ цѣляхъ модуляціи и не въ качествѣ мелодическаго перехода къ терціи мажорной верхней доминанты), — то это придаетъ музыкѣ характеръ, свойственный оборотамъ дорійской гаммы (15—17 стол.); точно также малая септима въ мажорной гаммѣ, появляющаяся не съ цѣлью модуляціи и безъ слѣдующей за нею (въ томъ же голосѣ) терціи минорной субдоминанты, воспроизводитъ особенность миксолидійскаго лада:



Своеобразная прелесть такихъ оборотовъ заключается въ томъ, что они на мгновеніе какъ-бы колеблютъ тональность, заставляя *наше пониманіе останавливаться нерѣшительно передъ вопросомъ: начало-ли это модуляціи въ другую тональность или-же, мы остаемся въ томъ-же строѣ?* Сомнѣніе это разрѣшается только послѣдующими тактами. Эта—съ точки зрѣніи современнаго намъ прояснившагося гармоническаго самосознанія — неопредѣленность строя была въ прежнія времена невольнымъ слѣдствіемъ поисковъ за твердо-опредѣленными нормами гармоническаго движенія; въ наши же дни она является результатомъ изученія старыхъ мастеровъ, желаніемъ снова воскресить въ музыкѣ эту грусть, точно подернутую завѣсой, это стремленіе, не находящее себѣ удовлетворенія,—словомъ, копіей. Однако, при надлежащемъ теоретическомъ изученіи и обобщеніи, старые церковные лады могутъ дать возможность болѣе свободно и сознательно двигаться въ ясныхъ и признанныхъ рамкахъ

современной тональности; *тѣмъ, что есть въ нихъ необычнаго, можно пользоваться цѣлесообразно и сознательно для усиленія выразительности*, ибо дорійская секста сохраняетъ свое стремленіе вверхъ, а миксолидійская септима—внизъ, даже и въ томъ случаѣ, если за ними не слѣдуетъ само собою разумѣющееся продолженіе.

Лидійская кварта и фригійская секунда также могутъ дать своеобразные варіанты обыкновенной, построенной изъ тоновъ гаммы (гаммовой) гармоніи. Обѣ онѣ получаются, если созвукъ прямой квинты берется съ задержаніемъ малой противоположной секунды*) (т. е. замѣняется созвукомъ своей вводной смѣны): вслѣдствіе чего къ разсмотрѣннымъ уже формамъ ${}^{+}T^{\text{II}<}$, ${}^{+}S^{\text{II}<}$ и ${}^{0}T^{2>}$ и ${}^{0}D^{2>}$ является возможность присоединить:

${}^{+}D^{\text{II}<}$, напр. въ C-dur'ѣ: *fis* (*g*) *h d*

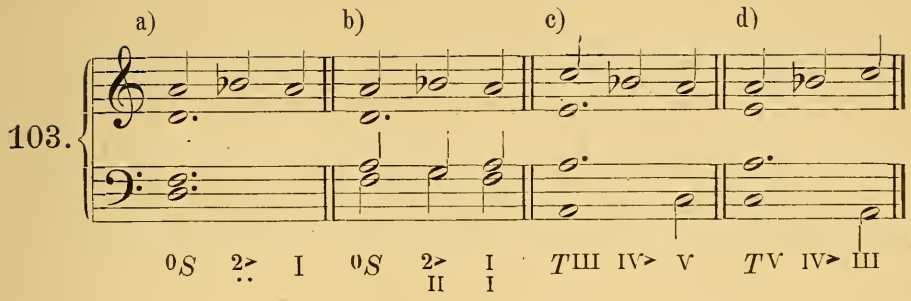
${}^{0}S^{2>}$, напр. въ A-moll'ѣ: *d f* (*a*) *b*.

Послѣдній аккордъ извѣстенъ подъ названіемъ аккорда неаполитанской сексты (*b*=малой верхней секстѣ основного тона минорной субдоминанты), такъ какъ онъ получилъ право гражданства въ произведеніяхъ композиторовъ неаполитанской школы (Александръ Скарлатти**) и др.). Мы будемъ называть этотъ аккордъ этимъ-же именемъ; не слѣдуетъ только забывать, что употребленіе характернаго тона этого аккорда (малой секунды минорной гаммы) уподобляетъ гамму фригійской. Малую секунду минорной гаммы слѣдуетъ представлять себѣ, какъ вспомогательную ноту примы субдоминанты (103 a—b); также и въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ она появляется въ качествѣ проходящей ноты между терціей и примой тоники, ее можно считать вводнымъ тономъ послѣдней (103 c—d):

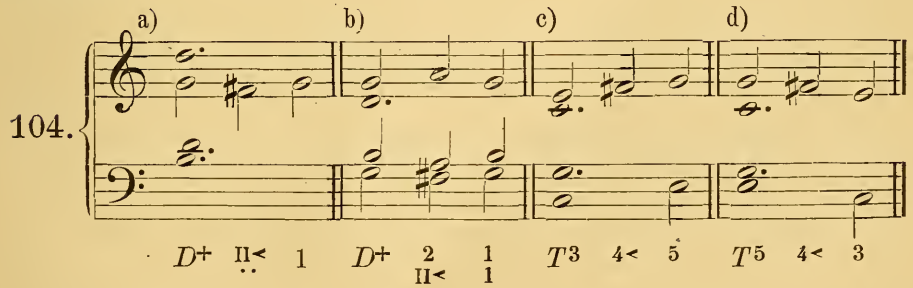
---

*) Вмѣсто примы. *Примѣч. переводч.*

**) Alessandro Scarlatti (1689—1725), основатель неаполитанской школы композиторовъ; написалъ 106 оперъ, 200 мессъ и множество кантатъ и всевозможныхъ другихъ духовныхъ и свѣтскихъ сочиненій. *Прим. пер.*

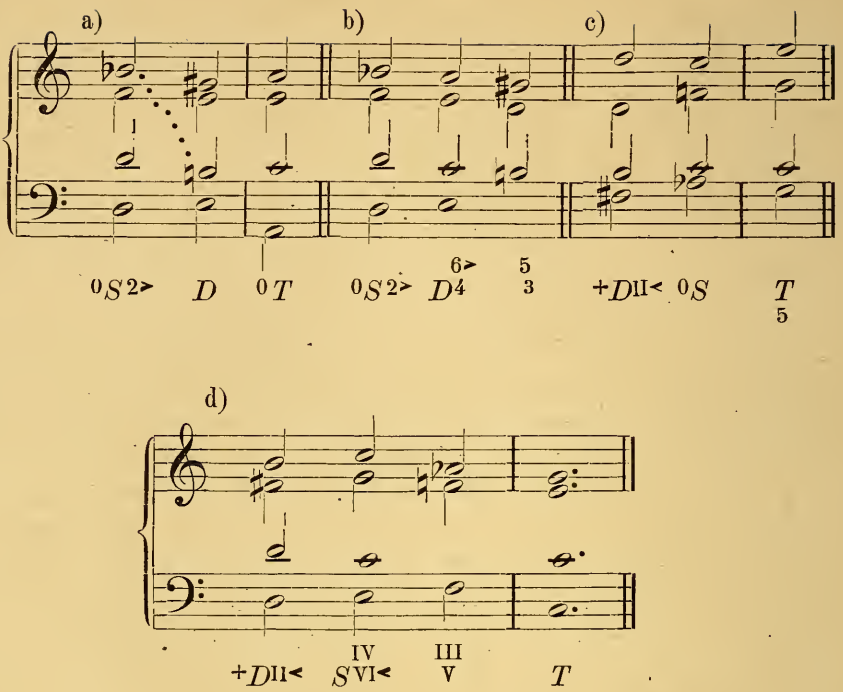


Вотъ почему она кажется менѣе естественной при движеніи вверхъ (103 d), чѣмъ при движеніи внизъ (103 c). Фригійская секунда (въ минорѣ), какъ и миксолидійская септима (въ мажорѣ), обладаетъ стремленіемъ внизъ; отъ обѣихъ какъ-бы вѣетъ какимъ-то ужасомъ могилы, какимъ то отказомъ и отреченіемъ отъ радостей бытія (послѣднее зависитъ отъ того, что мы слишкомъ далеко заходимъ здѣсь въ сторону субдоминанты). Наоборотъ, дорійская секста (въ минорѣ) и лидійская кварта (въ мажорѣ) производятъ впечатлѣніе чего-то нервнонапряженнаго, болѣзненно стремящагося, жаждущаго. *Лидійская кварта* представляетъ собой вспомогательную ноту основного тона верхней доминанты или квинты тоники:



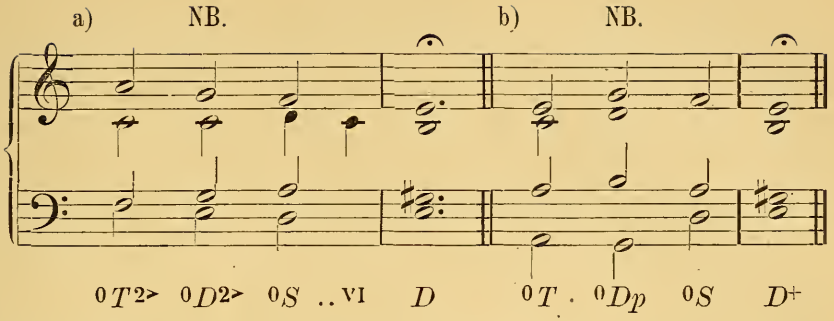
Наиболѣе поразительно дѣйствуетъ лидійская кварта и фригійская секунда (неаполитанская секста) въ томъ случаѣ, если непосредственно за ними слѣдуетъ противоположный созвукъ тоники, при чемъ получается шагъ на уменьшенную терцію (отъ одного вводнаго тона квинты (тоники) къ ея другому вводному тону):

105.



Такое *переченье*, какое мы видимъ въ 105 a и b (*b* въ сопрано, *h* въ тенорѣ) нисколько не производитъ дурнаго впечатлѣнія. Это можно объяснить тѣмъ, что наше ухо отдаетъ предпочтеніе шагу на уменьшенную терцію (составленному изъ двухъ вводныхъ шаговъ) даже передъ хроматическимъ шагомъ (въ томъ-же голосѣ); съ другой стороны, важную роль играетъ здѣсь и то обстоятельство, что *b* (=$^{2>}$) является искусственнымъ тономъ, тогда какъ *h* (=5)—натуральнынъ, появленіе котораго во всякомъ случаѣ кажется вполнѣ естественнымъ. Столь-же естественнымъ является голосоведеніе съ переченіемъ при употребленіи такъ называемой „фригійской каденціи“ (ибо здѣсь также не получается непріятнаго эффекта, свойственнаго настоящему переченью,—по крайней мѣрѣ при томъ способѣ гармонизированія нисходящей нижней половины фригійской гаммы (*a g f e*), который является наиболѣе частымъ, а именно при гармонизированіи послѣдней ноты посредствомъ мажорнаго аккорда:

106.



Собственно говоря, здѣсь мы получили ничто иное, какъ половинную каденцію, т. е. такую каденцію, въ которой на ритмически-важное, главное время приходится не тоническая гармонія, а доминантовая. Въ наше время такіе каденціи признаются годными только для заключенія отдѣльныхъ частей пьесы, но не для послѣдняго, окончательнаго заключенія ея; во время оно, однако, дѣло обстояло иначе: тогда не сознавали важности и необходимости въ концѣ пьесы каденціи, которая, дѣйствительно, производила-бы дѣйствіе полнаго и совершеннаго заключенія, конца. Производящіе своеобразно-неопредѣленное впечатлѣніе каденціи церковныхъ ладовъ, представляющія собою, какъ уже было сказано, ничто иное, какъ остановку на одной изъ доминантъ (!), перешли къ намъ только въ качествѣ половинныхъ, ложныхъ и иныхъ каденцій, годныхъ лишь для расчлененія главныхъ частей сочиненія; но и въ современной музыкѣ онѣ играютъ не менѣе дѣятельную роль, чѣмъ раньше.

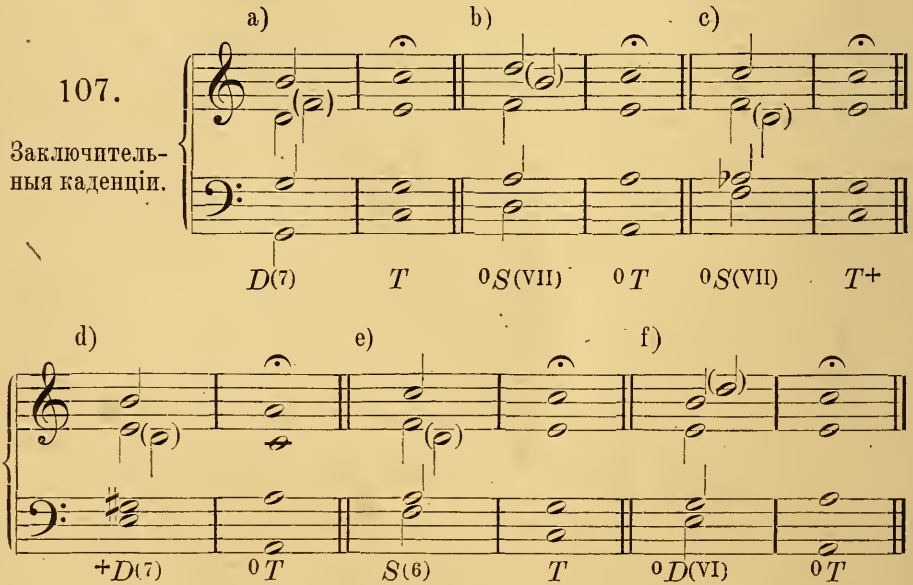
Сообразуясь въ общемъ съ общепринятой донынѣ терминологіей, и только въ нѣкоторыхъ пунктахъ отступая отъ нея согласно съ тѣмъ, что намъ извѣстно изъ этой книги, мы даемъ слѣдующее опредѣленіе словамъ заключительная каденція (Schluss), половинная каденція (Halbschluss) и ложная каденція (Trugschluss):

а) **Заключительной** *называется такая удовлетворяющая насъ и не требующая дальнѣйшаго продолженія каденція, которая заканчивается тоникой, вступающей на времени, наиболѣе пригодномъ въ ритмическомъ отношеніи для заключенія (въ концѣ періода или предложенія).*

b) **Половинной** *называется такая, требующая дальнѣйшаго продолженія каденція, въ которой на времени, наиболѣе пригодномъ въ ритмическомъ отношеніи для заключенія, вступаетъ доминанта (безъ диссонирующихъ тоновъ и, во всякомъ случаѣ, въ видѣ мнимаго консонанса).*

c) **Ложной (или прерванной)** *называется каденція*, въ концѣ которой, *на времени, наиболѣе пригодномъ для заключенія, вступаетъ тоника, при чемъ однако одинъ или нѣсколько голосовъ берутъ тоны чуждые тоникѣ, вслѣдствіе чего тоника дѣлается только мнимымъ консонансомъ и требуетъ, поэтому, послѣ себя новой каденціи.*

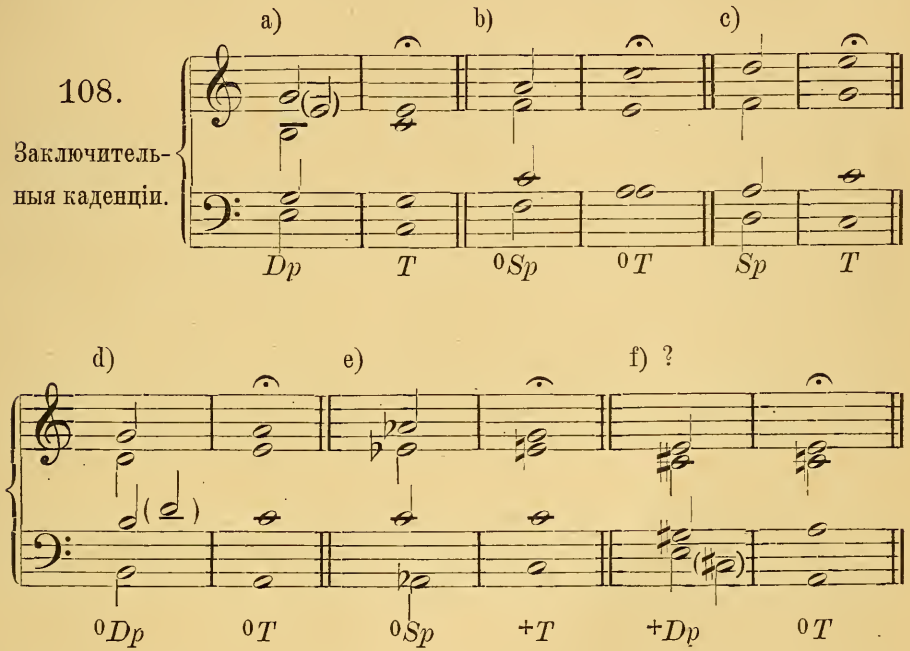
При такой формулировкѣ для насъ уже теперь является возможность подвести подъ ту или иную изъ этихъ категорій весьма значительное число гармоническихъ образованій; такъ, пользуясь уже извѣстнымъ намъ матеріаломъ, мы можемъ занести только въ первую категорію цѣлый длинный рядъ всяческихъ каденцовыхъ формулъ. Начнемъ съ тѣхъ, куда входятъ доминанты (съ диссонирующими тонами или безъ нихъ):



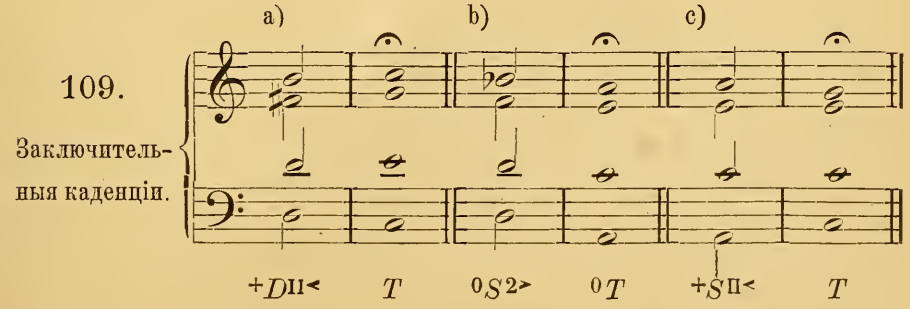
(заключительныя каденціи съ верхней доминантой, см. 107 a, d и f, называются также *автентическими*; заключительныя-же каденціи съ нижней доминантой, см. 107 b, c и e,—*плагальными*; мы отбросимъ эти названія,

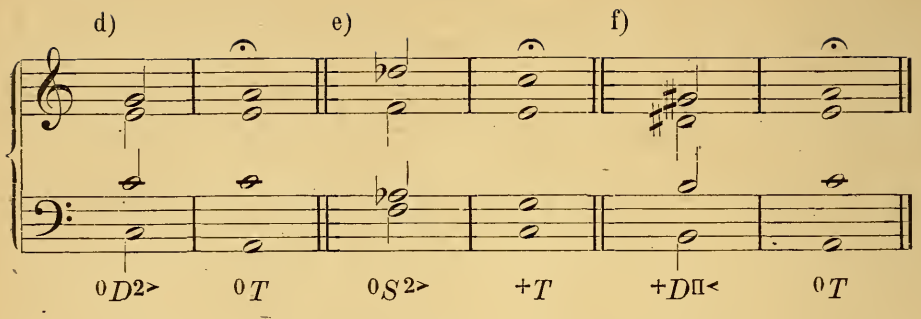
ибо они подводятъ подъ одну рубрику каденціи, весьма отличающіяся другъ отъ друга).

Возможны, далѣе, заключительныя каденціи съ параллелями доминантъ (сюда-же надо отнести каденцію съ противотерцовымъ созвукомъ тоники, который=параллели противоположнаго созвука тоники; см. 108 e—f):



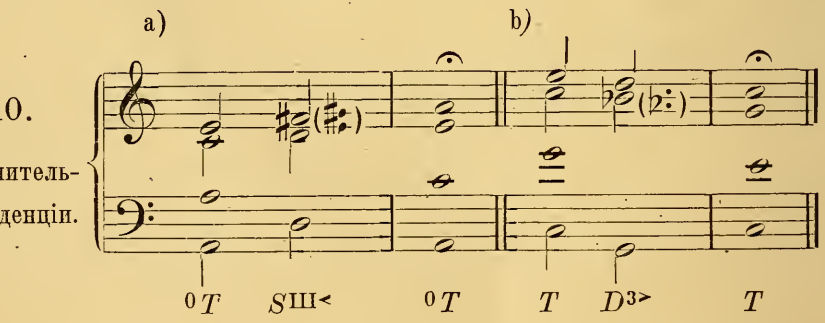
Сюда-же относятся и заключительныя каденціи съ созвуками вводной смѣны доминантъ (при чемъ также получаются новыя образованія 109 a—f):





Возможны, наконецъ, еще заключительныя каденціи въ которыхъ переходъ отъ аккордовъ дорійской сексты и миксолидійской септимы къ тоникѣ дѣлается *эллиптически* (съ пропускомъ ожидаемаго противоположнаго созвука тоники); если въ мажорѣ такое заключеніе и кажется страннымъ нашему уху, то происходитъ это— какъ можно видѣть изъ минора — только вслѣдствіе непривычки нашей къ такому послѣдованію, а не вслѣдствіе того, что оно туго поддается тональному пониманію:

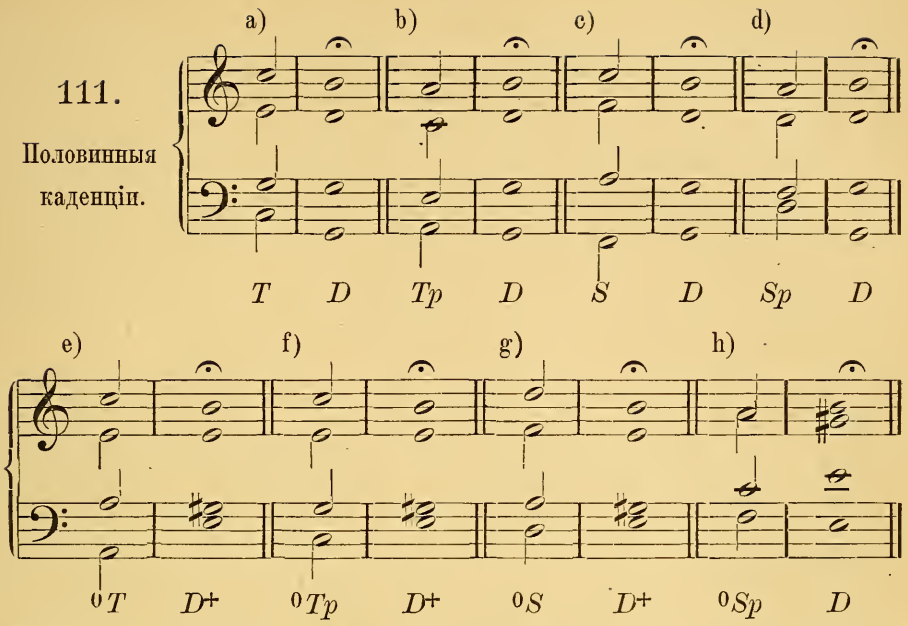
110. Заключительныя каденціи.



Другія возможныя заключительныя каденціи станутъ намъ понятными, въ качествѣ эллипсовъ, только впослѣдствіи, послѣ того какъ мы познакомимся (въ слѣдующемъ §) съ промежуточными доминантами.

Понятіе половинной каденціи ограничивается почему-то обыкновенно остановкой на мажорной доминантѣ (111 a—h); такъ какъ для такого ограниченія не представляется достаточно-вѣсскихъ основаній, то мы и не считаемъ его обязательнымъ.

111. Половинныя каденціи.

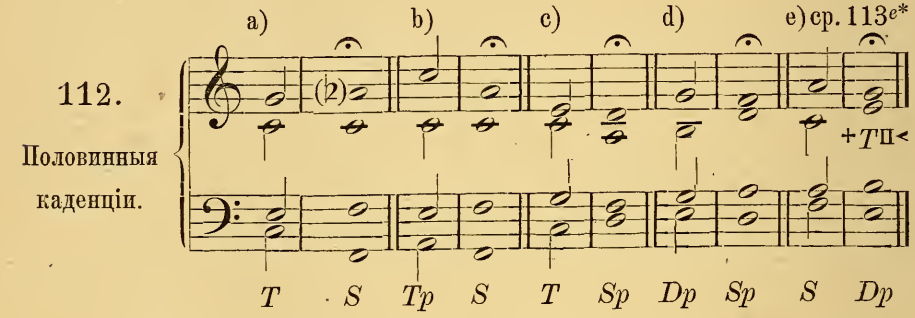


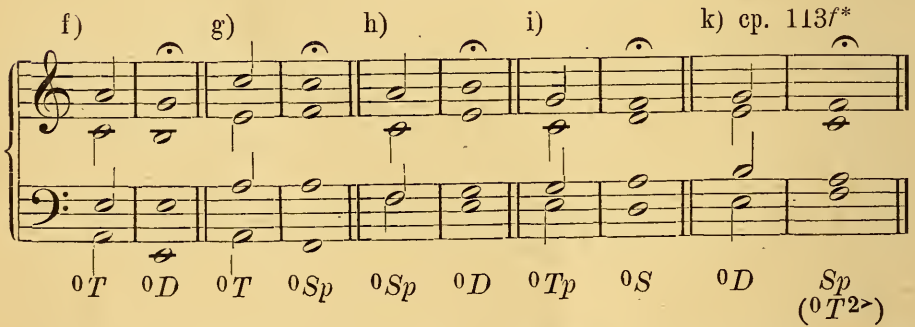
Здѣсь, конечно, далеко не исчерпаны случаи остановкм на D^+ (такъ какъ, очевидно, можно изъ любого аккорда строя пойти въ мажорную доминанту и остановиться на ней), но и этого небольшого выбора достаточно, чтобы показать, что обыкновенно подразумѣваютъ подъ половиною каденціей. Ясно однако, что любая доминанта, точно также, какъ параллель ея или созвукъ ея вводной смѣны могутъ образовать половинную каденцію, лишьбы только они пришлись на вполнѣ пригодное для заключенія время и явились-бы мѣстомъ остановки (въ видѣ сравнительно-длинной ноты съ ферматой или безъ нея; впрочемъ, и остановки не требуется, если только половинная каденція не совпадаетъ съ ритмическимъ обращеніемъ*) или женскимъ окончаніемъ). Дальше мы представляемъ въ нѣсколькихъ образцахъ (конечно, не исчерпывающихъ) половинныя каденціи (расчленяющія сочиненіе, дѣлящія его на части) заканчивающіяся одною изъ другихъ (ср. 111) доминантъ. *Ограниченіе понятій*

*) Т. е. съ перетасовкой обыкновеннаго ритмическаго порядка, при чемъ тяжелое (сильное) время обращается въ легкое (слабое), и наоборотъ. *Примѣч. переводч.*

заключительной и половинной каденцій въ значительной степени служитъ причиной того, что наша современная гармонія кажется односторонней, стереотипной, бѣдной въ сравненіи съ эпохой расцвѣта вокальнаго стиля (въ 15—16 вѣкахъ, во времена господства церковныхъ ладовъ). Указаніе на возможность временныхъ остановокъ на субдоминантѣ и на параллельныхъ и вводно-*смѣнныхъ созвукахъ обѣихъ доминантъ поможетъ, можетъ быть, молодымъ композиторамъ усвоить себѣ, кромѣ обычныхъ, множество другихъ вполнѣ пригодныхъ комбинацій:*

112. Половинныя каденціи.

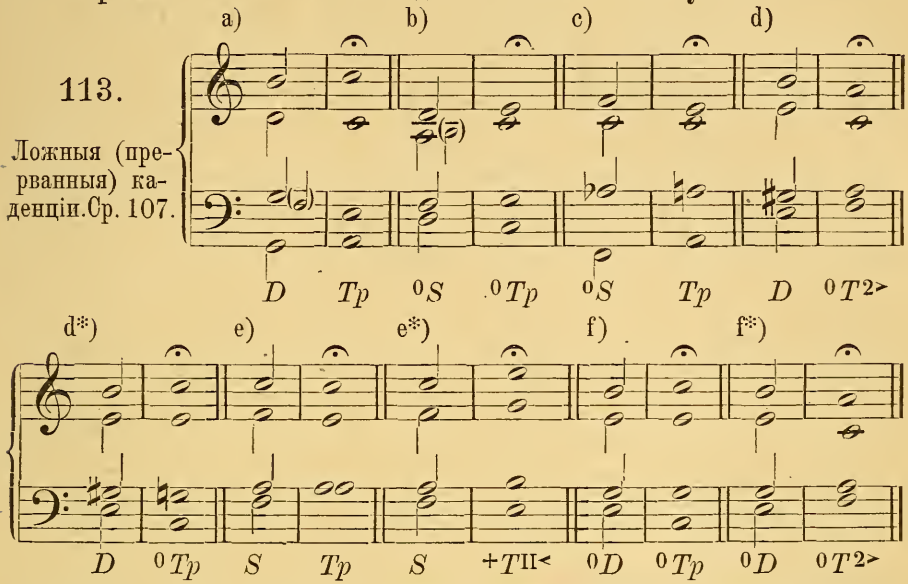




Мы уже знакомы съ простѣйшими формами ложной каденціи мы опредѣлили ее какъ заключительную каденцію, дѣйствію которой препятствуетъ появленіе въ тоникѣ одного или нѣсколькихъ чуждыхъ тоновъ, вслѣдствіе чего тоника является въ формѣ мнимаго консонанса. Сотвѣтственно этому опредѣленію, всѣ приведенныя выше заключительныя каденціи (107—110) превратятся въ ложныя (прерванныя), если тоника предстанетъ въ нихъ не въ чистомъ своемъ видѣ, а въ видѣ мнимаго консо-

нанса,—т. е. если на мѣстѣ тоники будетъ находиться ея параллельный или вводносмѣнный созвукъ:

113. Ложныя (прерванныя) каденціи. Ср. 107.

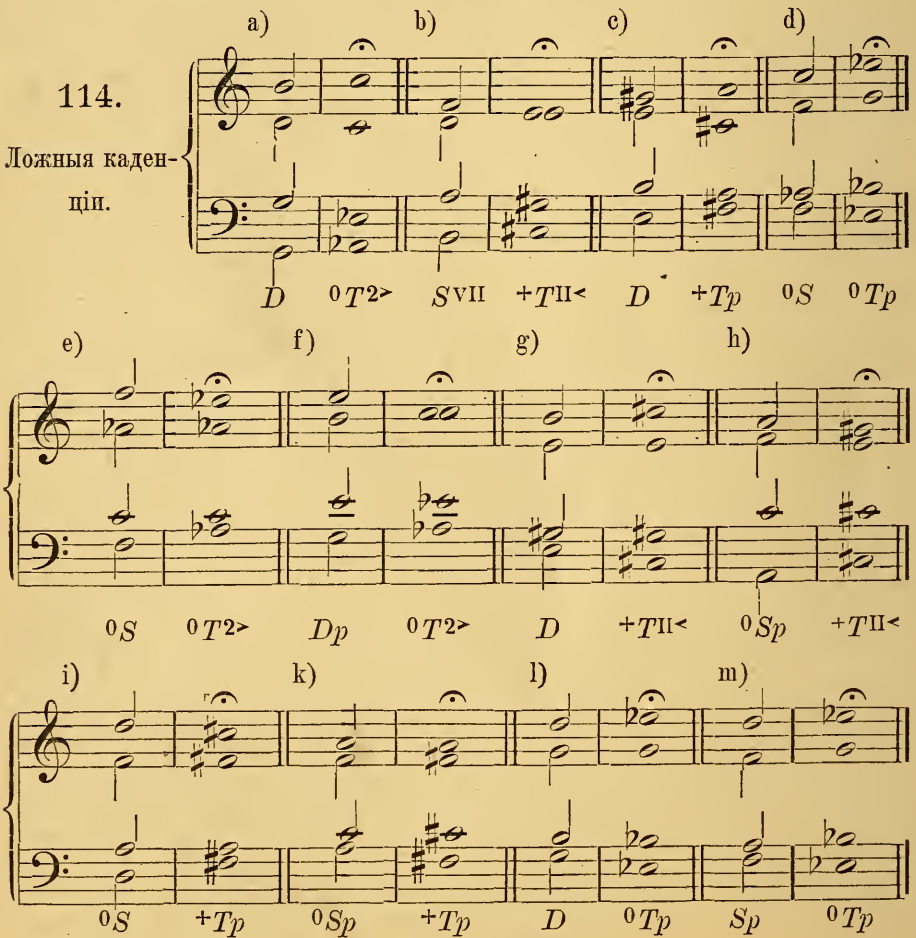


Выше (111—112), среди половинныхъ каденцій не была помѣщена параллель противоположнаго созвука; сдѣлано это было потому, что въ каденціяхъ этотъ созвукъ понимается нами не въ качествѣ параллели противоположнаго созвука, а какъ хроматическое видообразованіе тоники, (именно, какъ вводносмѣнный созвукъ тоники*) противоположнаго наклоненія); напр. as^+ въ C-dur'ѣ понимается нами не какъ ${}^0Sp$, а какъ $T^{6>}_{3>}$, или, проще, какъ ${}^0T^{2>}$; ${}^0gis$ въ Amoll'ѣ—не какъ ${}^+Dp$, а какъ $T\overset{\text{VI}<}{\underset{\text{III}<}{V}}$, или, проще, какъ ${}^+T^{\text{II}<}$. Иными словами, послѣдованіе g^+—as^+ въ C-dur'ѣ (114 a) является *быстрымъ отклоненіемъ изъ C-dur'a въ C-moll при помощи обычной для послѣдняго строя формулы ложной каденціи* (D—${}^0T^{2>}$, ср. 113 d); точно также, ${}^0a$—${}^0gis$ въ A-moll'ѣ (114 b) представляетъ собою быстрое отклоненіе изъ A-moll'я въ A-dur посредствомъ одной изъ формулъ ложной каденціи послѣдняго строя (${}^0S$—${}^+T^{\text{II}<}$, ср. 113 e*). *Для образованія ложной каденціи можетъ, впрочемъ, служить*

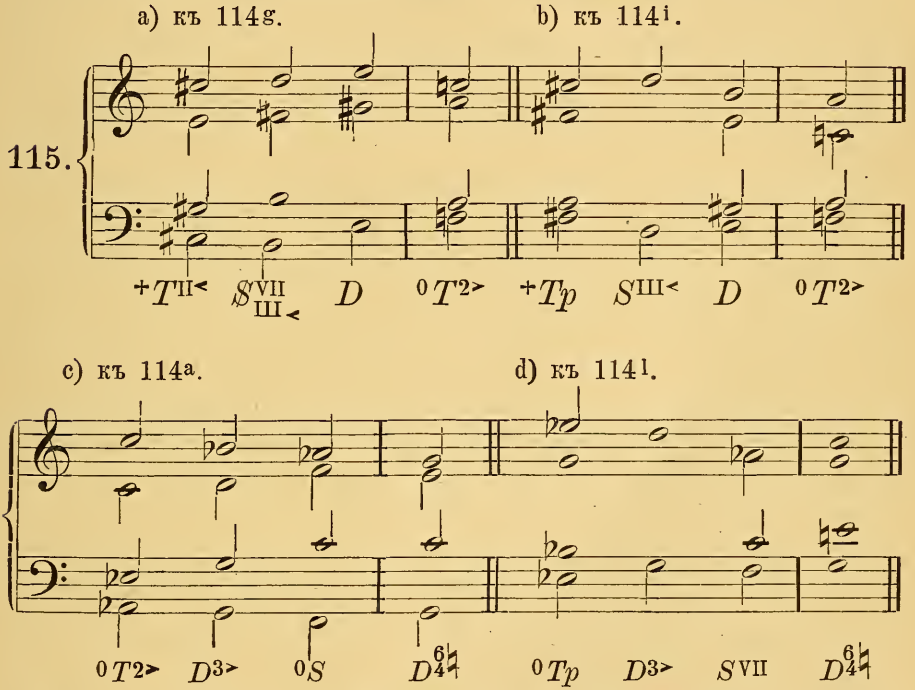
*) Одноименной. *Примѣч. переводчика.*

не только вводносмѣнный созвукъ тоники (одноименнаго) противоположнаго наклоненія, но и параллель этой-же тоники, при чемъ получаются два новыхъ вида ложной каденціи; а именно, въ A-moll'ѣ e^{+}—^{0}cis (=D—^{+}Tp, собственно $T^{\text{VII}}_{\text{III}}$, см. 114 c), и въ C-dur'ѣ ^{0}c—es^{+} (=^{0}S—^{0}Tp, собственно T^{7}_{3}). Но въ ложной каденціи предъ параллелью одноименной (противоположнаго наклоненія) тоники можетъ находиться и не противоположный созвукъ, точно также вводносмѣнному созвуку этой-же тоники можетъ предшествовать и не созвукъ прямой квинты; такимъ образомъ мы получаемъ цѣлый рядъ новыхъ возможныхъ видовъ ложной каденціи:

114. Ложныя каденціи.



Конечно, всѣ эти ложныя каденціи (114, a—m) затрудняютъ дальнѣйшее тональное пониманіе; онѣ болѣе близки къ дѣйствительному переходу въ строй квинтовой смѣны (т. е. въ одноименный строй противоположнаго наклоненія). Здѣсь приходится пользоваться аккордами дорійской сексты или миксолидійской септимы для возвращенія (въ главный строй) посредствомъ противоположнаго созвука и (по возможности скорѣе вступающаго) созвука прямой квинты или его параллели, напр.



Это послѣднее обстоятельство раскрываетъ передъ нами множество новыхъ гармоническихъ образованій. Благодаря введенію миксолидійской септимы и дорійской сексты у насъ въ каждомъ наклоненіи является по два новыхъ мнимыхъ консонанса (въ C-dur'ѣ $=D^{3>}=\,^0d$ и $D^{7\flat}_{3>}=b^+$; въ A-moll'ѣ: $S^{III<}=d^+$, $S^{VII}_{III<}=\,^0fis$). Связываніе этихъ мнимыхъ консонансовъ съ главными созвуками дастъ намъ гармоническія комбинаціи, разсмотрѣнныя нами уже выше (c^+—$\,^0d$ и $\,^0e$—d^+=тоновой смѣнѣ, g^+—$\,^0d$ и $\,^0a$—

d^+=квинтовой смѣнѣ, f^+—^0d и ^0h—d^+=малотерцовой смѣнѣ; ^0d—^0c и d^+—e^+=тоновому ходу). Точно также и при связываніи ихъ съ параллельными созвуками мы не получимъ новыхъ гармоническихъ комбинацій: (^0d—^0e и d^+ c^+=тоновому ходу; ^0d—^0a и d^+—g^+=противоквинтовому ходу, ^0d—^0h и d^+—f^+=малотерцовому ходу, ^0d—as^+ и d^+—^0gis=тритоновой смѣнѣ). За то возникаетъ нѣсколько новыхъ гармоническихъ комбинацій благодаря новымъ гармоніямъ съ фригійской секундой и лидійской квартой [по два аккорда въ каждомъ наклоненіи; въ C-dur'ѣ: ^0fis (=$^+D^{II<}$) и d^+ (=$^+D^2_{II<}$); въ A-moll'ѣ: b^+ (=$^0S^{2>}$) и ^0d (=$S^{2>}_{II}$)]. Вотъ эти комбинаціи:

a) ^0c—d^+ (^0S—$^+D^{II<}_2$) и e^+—^0d (D^+—$^0S^{2>}_{II}$) т. е. *тоновая смѣна.*

b) ^0c—^0fis (^0S—$^+D^{II<}$), as^+—d^+ (^0Sp—$^+D^{II<}_2$), e^+—b^+ (^+D—$^0S^{2>}$), ^0gis—^0d (^+Dp—$^0S^{2>}_{II}$) т. е. *тритоновый ходъ.*

c) f^+—^0fis (S—$^+D^{II<}$) и ^0h—b^+ (^0D—$^0S^{2>}$) т. е. *хроматически-полутоновая смѣна.*

d) as^+—^0fis (^0Sp—$^+D^{II<}$) и ^0gis—b^+ (^+Dp—$^0S^{2>}$) т. е. *увеличенно-секстовая смѣна.*

Сюда надо присоединить еще связываніе параллели одноименной (другого наклоненія) тоники съ вводносмѣннымъ созвукомъ прямого квинтоваго созвука:

e) es^+—^0fis ($T^{7\flat}_{3>}$—$^+D^{II<}$) и ^0cis—b^+ ($T^{VII\flat}_{III<}$—$^0S^{2>}$), т. е. *увеличенно-секундовая смѣна*; такая-же комбинація получается и при связываніи параллели противоположнаго созвука съ параллелью прямого квинтоваго созвука: as^+—^0h (=^0Sp—^+Dp) и ^0gis—f^+ (=^+Dp—^0Sp).

Наконецъ, комбинація параллели противоположнаго созвука съ параллелью тоники, даетъ:

f) as^+—^0e (^0Sp—^+Tp) и ^0gis—c^+ (^+Dp—^0Tp) т. е. *увеличенно-квинтовую смѣну (дважды терцовую смѣну).*

Связываніе этого-же созвука съ параллелью субдоминанты (as^+—^0a=^0Sp—^+Sp, ^0gis—g^+=^+Dp—^0Dp) даетъ уже извѣстную намъ хроматически-полутоновую смѣну (см. c).

Созвукъ вводной смѣны противоположнаго созвука ($^0S^{2>}$ въ мажорѣ, $^+D^{II<}$ въ минорѣ) даетъ намъ возможность получить, кромѣ двухъ сравнительно рѣдкихъ, уже

извѣстныхъ намъ, комбинацій (въ C-dur'ѣ и A-moll'ѣ: des^{+}—^{0}e и ^{0}dis—c^{+}=смѣнѣ увеличенной секунды, des^{+}—^{0}h и ^{0}dis—fis^{+}=смѣнѣ увеличенной сексты) еще два новыхъ гармоническихъ послѣдованія:

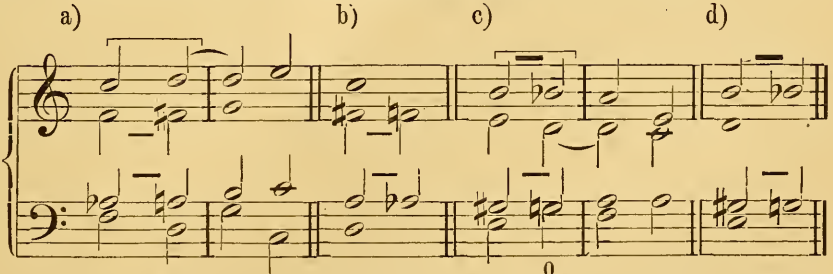
g) *смѣну увеличенной терціи*=$^{0}S^{2>}$—$^{+}D^{\text{II}<}$ ($^{>}des^{+}$—^{0}fis) или $^{+}D^{\text{II}<}$—$^{0}S^{2>}$ (^{0}dis—b^{+}) и

h) *хроматически-полутоновый ходъ*: $^{0}S^{2>}$—$^{+}D^{2}_{\text{II}<}$(des^{+}—d^{+}) или $^{+}D^{\text{II}<}$—$^{0}S^{2>}_{\text{II}}$ (^{0}dis—^{0}d).

Параллель вводной смѣны прямого квинтоваго созвука (кстати сказать, это самая сложная изъ нашихъ формулъ: $^{+}D^{\text{II}<}_{2}$ или $^{0}S^{2>}_{\text{II}}$) можно проще представлять себѣ прямымъ квинтовымъ созвукомъ прямого квинтоваго созвука, т. е. доминантой доминанты ($\mathbb{D}$) или минорной субдоминантой минорной субдоминанты ($^{0}{}_{0}\mathbb{S}$). Позднѣе мы будемъ употреблять доминанты и другихъ гаммовыхъ созвуковъ*); но тѣ, съ которыми мы только что познакомились, имѣютъ особое значеніе и поэтому требуютъ особаго обозначенія (двойное D или двойное ^{0}S). Вторая доминанта и противоположный созвукъ находятся въ близкой связи между собой; одна гармонія нерѣдко переходитъ въ другую посредствомъ хроматическихъ измѣненій; если мы прибавимъ къ этимъ двумъ аккордамъ еще ихъ характерные диссонансы, то сходство между ними сдѣлается еще поразительнѣе ($S^{\text{VII}}_{\text{III}<\text{V}<}$=$\mathbb{D}^{7}$; $D^{7}_{5>3>}$=$\mathbb{S}^{\text{VII}}$).

Такимъ образомъ, связываніе противоположнаго созвука со второй доминантой другой стороны (^{0}S—$\mathbb{D}$ и D^{+}—$^{0}{}_{0}\mathbb{S}$, простѣйшая изъ открывающихся теперь предъ нами новыхъ комбинацій) т. е. *противоположная тоновая смѣна* требуетъ двухъ хроматическихъ шаговъ:

116.

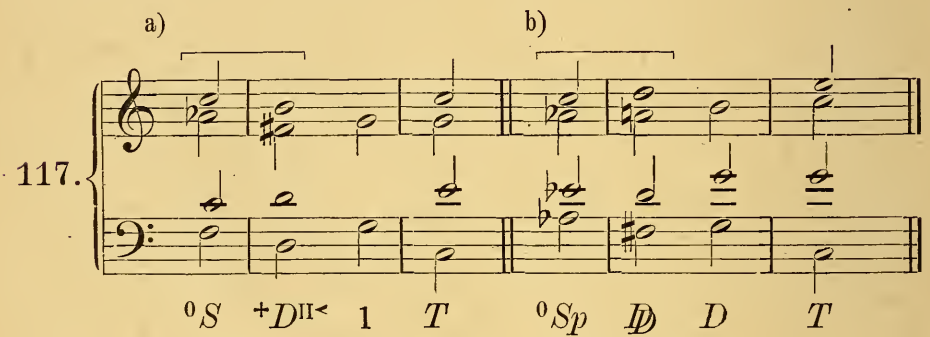


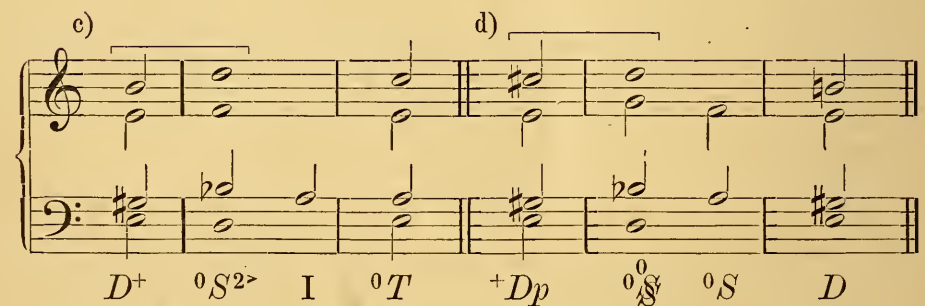
^{0}S $\mathbb{D}$ D T $\mathbb{D}^{7}$ S^{VII} ^{+}D $^{0}{}_{0}\mathbb{S}$ ^{0}S ^{0}T D^{7} $\mathbb{S}^{\text{VII}}$

*) Т. е. построенныхъ изъ тоновъ гаммы даннаго строя. *Прим. перев.*

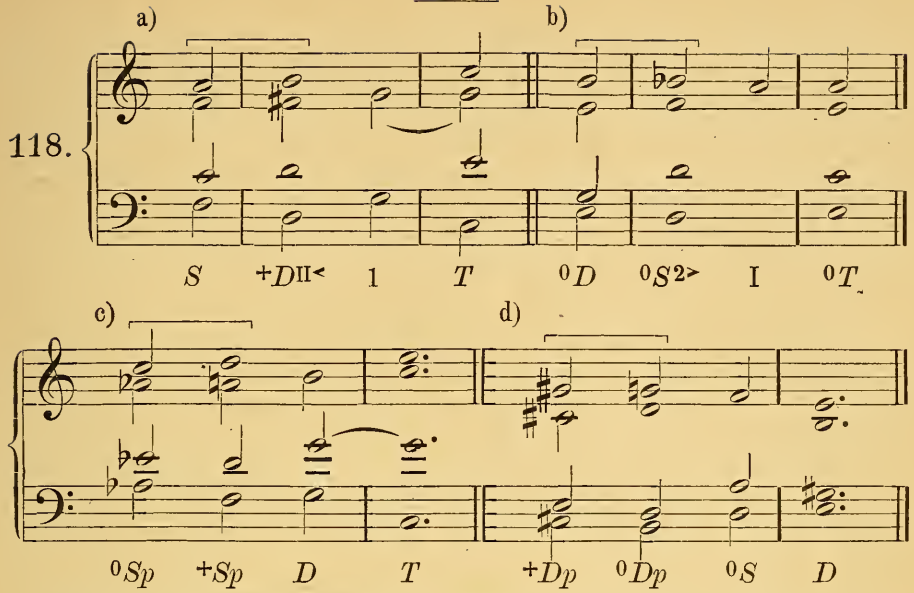
При голосоведеніи здѣсь слѣдуетъ избѣгать шаговъ на чрезмѣрную сексту (*as—fis*, *gis—b*; этотъ же шагъ въ обращеніи т. е. въ видѣ уменьшенной терціи—хорошъ) и на чрезмѣрную кварту (*as—d* или *is—d*; въ обращеніи же т. е. въ видѣ уменьшенной квинты этотъ шагъ также хорошъ).

При *тритоновомъ ходѣ* (^0S—$^+D^{II<}$, ^0Sp—$\overline{D}$, ^+D—$^0S^{2>}$, ^+Dp—$^0\overline{S}$) надо избѣгать, кромѣ трехъ тритоновыхъ шаговъ (1—1, 3—3, 5—5 или I—I, III—III, V—V), еще шага на чрезмѣрную секунду (5—3 или III—V); все это, впрочемъ, легко достижимо, если въ одномъ голосѣ сдѣлать шагъ на уменьшенную терцію (1—3, III—I):

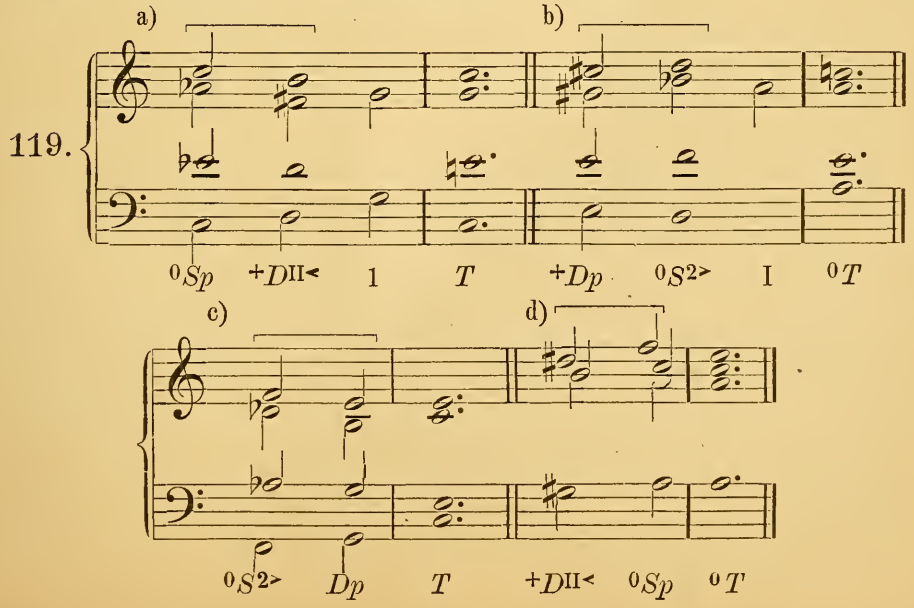




При *хроматически-полутоновой смѣнѣ* (S—$^+D^{II<}$, ^0D—$^0S^{2>}$, ^0Sp—^+Sp, ^+Dp—^0Dp) есть опасность сдѣлать одинъ чрезмѣрный шагъ (на чрезмѣрную сексту); но его легко избѣгнуть, если только правильно сдѣлать вводный шагъ:

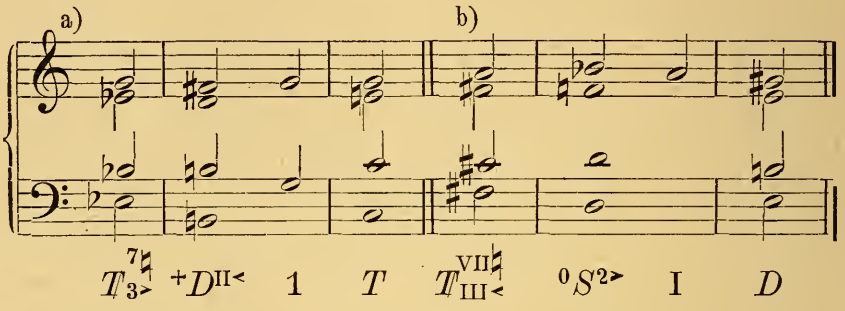


При *чрезмѣрно-секстовой смѣнѣ* (${}^0Sp$—${}^+D^{II<}$, ${}^+Dp$—${}^0S^{2>}$, ${}^0S^{2>}$—${}^+Dp$, ${}^+D^{II<}$—${}^0Sp$) слѣдуетъ опасаться шаговъ: на чрезмѣрную секунду (1—V, I—5), чрезмѣрную кварту (1—III, 3—I), чрезмѣрную квинту (5—III) и чрезмѣрную сексту (1—I); всѣ эти шаги допустимы лишь въ обращеніи и ихъ вообще легко избѣгнуть, если только одинъ голосъ повести на уменьшенную терцію.



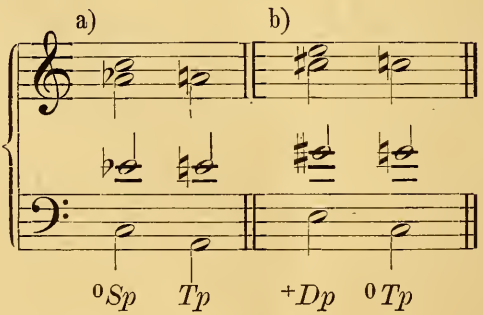
Чрезмѣрно-секундовая смѣна ($T^{7\flat}_{3>}$—$^{+}D^{II<}$, $T^{VII\flat}_{III<}$—$^{0}S^{2>}$) даетъ возможность сдѣлать два вводныхъ шага и одинъ хроматическій, но представляетъ вмѣстѣ опасность сдѣлать шаги на увеличенную секунду (1—I) и чрезмѣрную квинту (1—V):

120.



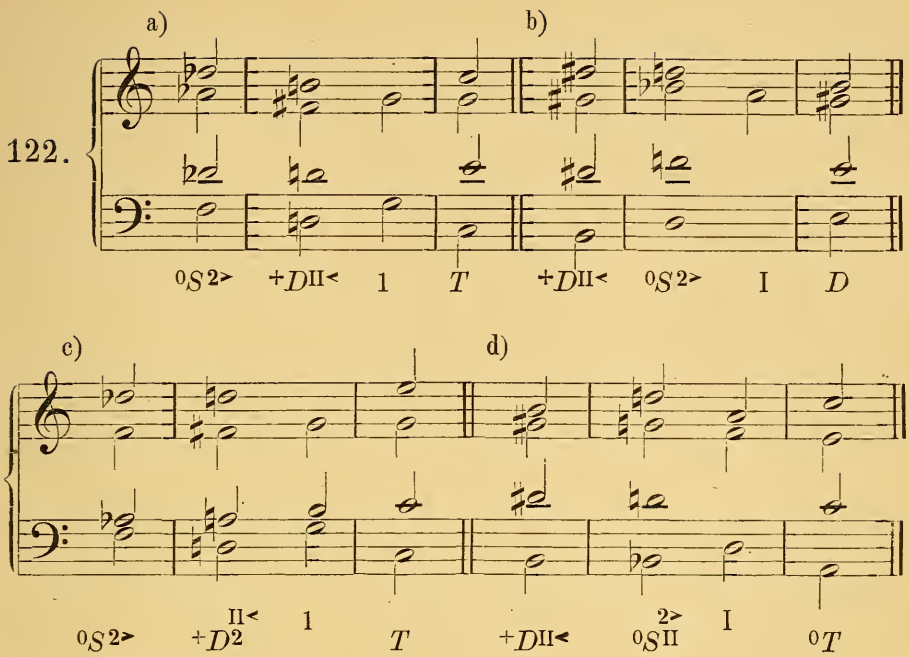
При *дважды-терцовой смѣнѣ* (чрезмѣрно-квинтовой смѣнѣ, ^{0}Sp—^{+}Tp, ^{+}Dp—^{0}Tp) есть возможность сдѣлать лигатуру (3 III) и два хроматическихъ шага; за то здѣсь слѣдуетъ опасаться параллельныхъ квинтъ ($^{5\ I}_{1\ V}$) и шаговъ на чрезмѣрныя кварту и квинту:

121.



При *чрезмѣрно-терцовой смѣнѣ* (связываніи двухъ искусственныхъ аккордовъ, $^{0}S^{2>}$—$^{+}D^{II<}$) является возможность одновременно сдѣлать два шага на уменьшенную терціи ($2^{>}$—3, III—$II^{<}$); но въ этой смѣнѣ кроется опасность сдѣлать шаги: на чрезмѣрную секунду (5—V), чрезмѣрную квинту (3—V) и двѣ чрезмѣрныхъ сексты (1—V, 5—I), (см. 122 a—b):

122.



Хроматически-полутоновый ходъ (122 c—d) не представляетъ никакихъ затрудненій при правильномъ удвоеніи (V въ ^0S или 5 въ D^+). Теперь мы займемся практическими упражненіями для усвоенія всѣхъ этихъ новыхъ многочисленныхъ комбинацій; но, чтобы при этомъ не разбрасываться и имѣть возможность сосредоточиться исключительно на множествѣ новыхъ открывшихся предъ нами гармоническихъ послѣдованій, мы изберемъ простѣйшую форму задачъ: оставимъ покуда въ сторонѣ модуляціи и будемъ писать „ноту противъ ноты“, безъ фигураціи; только при случаѣ, съ цѣлью достичь большей свободы движенія, мы будемъ здѣсь какъ-бы въ видѣ фигураціи мѣнять расположеніе аккорда. Слѣдующія далѣе задачи слѣдуетъ рѣшать просто въ четырехъ вокальныхъ ключахъ.

Задачи 197—220 (безъ фигураціи).

197) $\mathfrak{C}$: $T\ D \mid T\ D^{3>} \mid {}^0S\ {}^{..}_{VII} \mid D^{6\ 5} \mid Tp\ Sp \mid D\ D \mid {}^0T^{\ 2>\ 0}S \mid T$

198) $^3/_2$: $^0T\ S^{\text{III}<}\ D \mid {}^0T\ {}^0Tp\ {}^0Dp \mid S^{\text{VI}}\ {}^{\text{V}}\ D^7 \mid {}^0T^{2>}\ D\ \overset{\text{VII}}{\cancel{S}}{}^{\text{III}<} \mid$
$D\ {}^0T\ {}^0S^{2>} \mid D^{6>}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot}\ \cdot\cdot^7 \mid {}^0T^{2>}\ D\ \cdot\cdot^7 \mid {}^0T$

199) $^2/_4$: $T \mid {}^0S\ {}^+D^{\text{II}<}\ 1 \mid {}^0T^{2>}\ Sp\ \cancel{D} \mid D\ S\ {}^0S^{2>} \mid D^{6\ 5}_{4\ 3}\ {}^0Tp \mid$
${}^0S\ {}^+Sp\ {}^+D^{\text{II}<} \mid D\ Tp\ {}^0S^{2>} \mid \overset{\text{I}}{\cdot\cdot}\ D^{6\ 5} \mid T$

200) $\cancel{\mathfrak{C}}$: $^0T\ {}^0Tp \mid \overset{\text{VII}}{\cancel{S}}{}^{\text{III}<}\ {}^+D\ {}^0Sp\ {}^0S^{2>} \mid D^{6>\ 5}_{4\ 3}\ {}^+Tp\ {}^+Dp \mid$
$\overset{\text{VII}}{\cancel{S}}{}^{\text{III}<}\ {}^0S\ {}^+D^{\text{II}<}\ 1 \mid {}^0T$

201) $\cancel{\mathfrak{C}}$: $T \mid Sp\ D \mid {}^+T^{\text{II}<}\ {}^0S \mid \cdot\cdot^{2>}\ {}^+D^{\text{II}<} \mid \cdot\cdot^{3>}_{\text{I}}\ {}^0Sp \mid S^{\text{VII}}\ {}^0Tp \mid$
$S^{\text{VII}}\ D \mid T$

202) $^6/_8$: $^0T \mid {}^0S\ {}^0Sp\ {}^0S^{2>}\ \overset{\text{I}}{\cdot\cdot} \mid {}^+Dp\ {}^+Tp\ \overset{\text{VII}}{\cancel{S}}{}^{\text{III}<}\ {}^0S \mid {}^0S^{2>}\ D$
и т. д.
$^0Tp\ S^{\text{III}<} \mid {}^0S^{2>}\ D\ {}^0T$

203) $\cancel{\mathfrak{C}}$: $T \mid {}^+D^{\text{II}<}\ D \mid {}^0T^{2>}\ \cancel{D} \mid {}^0S^{2>}\ D \mid Tp\ S^{\text{VII}} \mid {}^0Tp\ \underset{3}{\cdot\cdot} \mid$
${}^+D^{\text{II}<}\ 1 \mid T$

204) $^3/_2$: $S\ D\ Tp \mid Sp\ \cancel{S}\ {}^0S^{2>} \mid D\ Sp\ {}^+D^{\text{II}<} \mid {}^+T^{\text{II}<}\ S^{\text{VII}}\ D^7 \mid$
$T\ {}^0S\ \cancel{D} \mid D\ {}^0T^{2>}\ {}^0S \mid T$ ( )

205) $\cancel{\mathfrak{C}}$: $S^{\text{III}<}\ \overset{\text{VII}}{\cancel{S}}{}^{\text{III}<}\ {}^+D^{\text{II}<}\ \overset{\text{I}}{\cdot\cdot} \mid {}^+Dp\ {}^+Tp\ {}^0S^{2>}\ {}^0Sp \mid {}^0\overset{0}{\cancel{S}}\ {}^0S\ D^{6>}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid$
${}^0Tp\ {}^0S\ {}^0T$ ( )

206) $\cancel{\mathfrak{C}}$: $D^{3>}\ \overset{7}{\cancel{D}}_{3>}\ {}^0S^{2>}\ \text{I} \mid {}^0Sp\ {}^0Tp\ {}^+D^{\text{II}<}\ Dp \mid \cancel{D}\ D\ S^{\text{IV}\ \text{V}}_{\text{VI}<\ \text{III}} \mid$
$Tp\ D\ T$ ( )

207) $^3/_4$: $\underset{\text{III}}{T}\ {}^0S^{2>}\ \text{I} \mid D\ {}^0T^{2>}\ {}^0Dp \mid {}^0\overset{0}{\cancel{S}}\ {}^0S\ {}^0T \mid S^{\text{VII}}_{\text{III}<}\ D\ \underset{7}{\cdot\cdot} \mid$
$\underset{\text{III}}{T}\ S^{\text{III}<}\ \underset{\text{III}}{T} \mid \overset{\text{VII}}{\cancel{S}}{}^{\text{III}<}\ D\ {}^0S^{2>} \mid {}^0\overset{0}{\cancel{S}}\ {}^0S\ D \mid {}^0T$ ( )

208) $\cancel{\mathfrak{C}}$: $T\ \underset{3}{D^7} \mid {}^0T^{2>}\ {}^+Tp \mid \cancel{D}\ D \mid {}^+T^{\text{II}<}\ {}^0Sp \mid {}^0S^{2>}\ {}^+Sp \mid$
${}^+D^{\text{II}<}\ 1 \mid S^{\text{IV}\ \text{III}}_{\text{VI}<\ \text{V}} \mid T$

209) 𝄵 : $^{0}D\ {}^{0}S \mid {}^{+}Dp\ {}^{+}Tp \mid {}^{0}S^{2>}\ \mathrm{I} \mid D\ {}^{0}T^{2>} \mid S^{\mathrm{III}<}\ {}^{\mathrm{VII}}S^{\mathrm{III}<} \mid$
$^{+}Dp\ {}^{0}T \mid {}^{0}S\ {}^{0}D \mid {}^{0}T$

210) $^{3}/_{4}$: $T \mid S\ D \mid T\ D^{3>} \mid {}^{0}Sp\ {}^{0}S^{2>} \mid D^{\frac{6}{4}}\ \overset{7}{\cdot\cdot} \mid {}^{0}S\ ..^{\mathrm{VII}} \mid$

и т. д.
$^{0}Tp\ {}^{0}S^{2>} \mid {}^{+}Sp\ D \mid T$

211) $^{3}/_{4}$: $^{0}T\ ..^{2>}\ Tp \mid \underset{\mathrm{V}}{D}\ \underset{\mathrm{VI}}{\ }\ {}^{0}S \mid D^{6\ 7\ 5} \mid {}^{0}T^{2>}\ \underset{3}{Tp}\ {}^{0}S^{2>} \mid$
$\mathrm{I}\ D\ {}^{+}Dp \mid {}^{+}Tp\ S^{\mathrm{III}<}\ {}^{\mathrm{VII}}S^{\mathrm{III}<} \mid D\ {}^{0}Sp\ D \mid {}^{0}T$

212) 𝄵 : $T\ Tp \mid {}^{0}S\ Dp \mid Tp\ S \mid Sp \mid {}^{0}S\ D\ \overset{7}{\cdot\cdot} \mid {}^{0}Sp\ {}^{0}S^{2>} \mid$

$^{+}Sp\ S \mid T$

213) 𝄵 : $^{0}T \mid {}^{0}D\ S^{\mathrm{VII}} \mid {}^{0}Tp\ {}^{0}Sp \mid {}^{0}S\ \underset{\mathrm{III}}{T} \mid {}^{0}D\ {}^{0}S \mid \underset{\mathrm{III}}{T}\ {}^{0}S^{2>} \mid$
$D^{7}\ Tp \mid {}^{0}S^{2>}\ ..^{\mathrm{VII}} \mid {}^{0}T$

214) $^{3}/_{4}$: $^{0}T \mid {}^{0}S^{2>}\ \mathrm{I}\ D \mid {}^{0}T^{2>}\ {}^{0}S^{2>}\ {}^{0}D \mid {}^{0}Sp\ {}^{\mathrm{III}<}S^{\mathrm{VII}}\!\natural\ {}^{\mathrm{VIII}} \mid$
$D^{+}\ ..^{3>}\ {}^{0}Sp \mid {}^{0}Tp\ {}^{0}T\ S^{\mathrm{III}<} \mid D^{+}\ {}^{+}Tp\ {}^{0}S^{2>} \mid \mathrm{I}\ D\ {}^{0}Sp \mid {}^{0}T \mid$

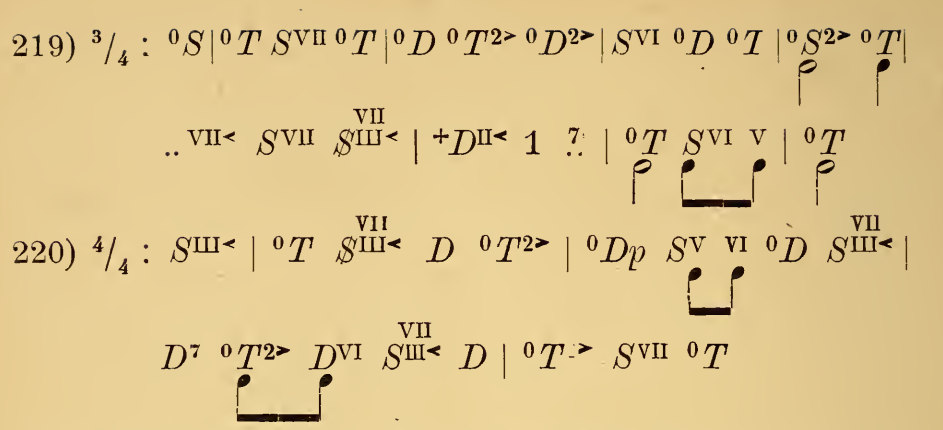
215) 𝄵 : $^{+}T^{\mathrm{II}<}\ Sp \mid {}^{+}D^{\mathrm{II}<}\ 1 \mid {}^{0}T^{2>}\ Dp \mid Tp\ {}^{0}S^{2>} \mid D^{6\ 5} \mid$
$^{0}S^{\overset{2}{\natural}\mathrm{II}}\ \overset{\mathrm{I}}{\mathrm{III}} \mid D^{\frac{6}{4}}\ \overset{7}{\cdot\cdot} \mid T$

216) $^{3}/_{4}$: $^{0}T \mid S^{\overset{\mathrm{V}}{\mathrm{III}}<}\ {}^{\mathrm{IV}}\ {}^{\mathrm{VII}}S^{\mathrm{III}<} \mid D\ T^{2>} \mid {}^{0}S^{2>}\ S^{\mathrm{VI}}\ D \mid {}^{+}Tp\ {}^{0}S \mid$

$D^{\mathrm{VI}}\ \overset{\mathrm{I}>}{\cdot\cdot} \mid {}^{0}S^{2>}\ \mathrm{I}\ D \mid {}^{0}T\ {}^{0}S^{\overset{2>}{\mathrm{III}}}\ \mathrm{II} \mid {}^{0}T$

217) 𝄵 : $^{+}\underset{3}{D^{\mathrm{II}>}}\ 1 \mid \underset{\mathrm{III}}{S}\ ..^{\mathrm{VII}}\ D^{\frac{6}{3}>}\ S^{\mathrm{VII}} \mid D^{\frac{6}{4}\ \frac{5}{3}}\ {}^{0}Sp\ {}^{0}Tp \mid {}^{\mathrm{VII}\ \mathrm{VIII}}S^{\mathrm{V}\ \mathrm{IV}}$
$D\!\!\!/\ D \mid T$

218) 𝄵 : $^{0}S \mid D\ \underset{3}{S}\!\!\!/ \mid S^{\mathrm{VII}}\ D\!\!\!/ \mid {}^{+}D^{\mathrm{II}}\ 1 \mid Sp\ Dp \mid {}^{0}Sp\ {}^{0}S \mid$
$^{+}S^{\mathrm{II}<}\ Sp\ ..^{\mathrm{VII}} \mid T$



Въ предъидущихъ задачахъ связываются мнимоконсонирующія образованія, понимаемыя съ точки зрѣнія одной тоники,—и въ этомъ отношеніи задачи эти идутъ такъ далеко, насколько это вообще только возможно. Если-бы потребовалось въ этомъ-же смыслѣ разсмотрѣть какое-либо иное образованіе, кромѣ здѣсь помѣщенныхъ, то конечно, къ его обсужденію и примѣненію слѣдуетъ приложить тѣ-же самые основные начала. За большинствомъ изъ гармоническихъ послѣдованій, разсмотрѣнныхъ въ этомъ §, слѣдуетъ обыкновенно модуляція; мы, однако, еще разъ обращаемъ вниманіе ученика на то, что наивысшая сила выраженія въ гармоніи достигается не частой смѣной тональностей, а наоборотъ, расширеніемъ границъ строя: такія, напр., послѣдованія, какъ $b^+—h^+$ ($=^0S^{2>}—D$) въ A-moll' или $^0f—^0fis$ ($=^0{}_0\S—^+D^{II<}$) въ C-dur'ѣ внѣ модуляціи производятъ впечатлѣніе мощно-напряженнаго вздоха, точно стремящагося разбить оковы земнаго бытія. Само-собой разумѣется, что учащійся композиціи отнюдь не долженъ злоупотреблять подобными сильными средствами выраженія.

Нашъ кругозоръ теперь далеко расширился; за то въ слѣдующихъ главахъ, гдѣ намъ часто придется снова касаться уже пройденнаго, наша работа значительно облегчится.

ГЛАВА III.

Диссонансы. Секвенціи. Промежуточныя каденціи.

§ 10. Диссонансы.

Постепенно и при случаѣ мы знакомились съ диссонирующими образованіями всякаго рода. Теперь постараемся расположить ихъ, соотвѣтственно нѣсколькимъ твердымъ опорнымъ пунктамъ, и систематически сгруппировать,—такъ, чтобы примѣненіе и другихъ аналогичныхъ образованій не представляло для насъ трудностей и легко поддавалось-бы нашему пониманію.

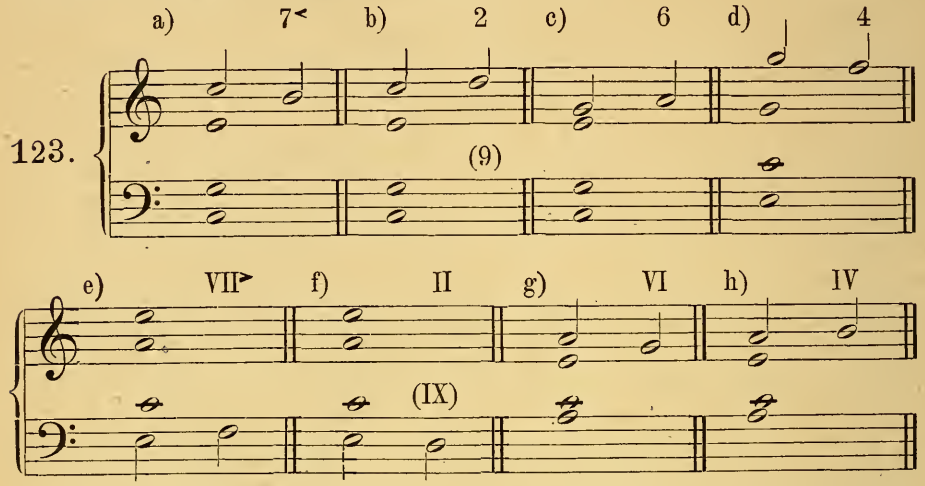
Весьма важно умѣть различать диссонансы характерные и фигураціонные. Мы видѣли, что первые, какъ въ предѣлахъ строя, такъ и при модуляціи, являются важнѣйшими признаками, характеризующими доминантовую функцію созвуковъ (6 въ ${}^{+}S$, VII въ ${}^{0}S$, 7 въ D^{+}, VI въ ${}^{0}D$); что касаестя послѣднихъ, то мы во множествѣ употребляли ихъ въ нашихъ фигураціонныхъ задачахъ, хотя, впрочемъ, до сихъ поръ не удѣляли имъ особаго вниманія. Теперь мы расширимъ область характерныхъ диссонансовъ, а фигураціонные постараемся свести къ нѣсколькимъ группамъ.

Начнемъ съ послѣднихъ. При фигураціи посредствомъ проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ естественнно возникаетъ множество диссонирующихъ аккордовъ; аккордамъ этимъ обыкновенные учебники гармоніи, опирающіеся на цифровку генералъ-баса, придавали слишкомъ важное значеніе и ставили ихъ рядомъ съ характерными диссонансами.

Если при фигураціи примы или квинты мажорнаго или минорнаго аккорда (посредствомъ верхней или нижней секунды), фигурированный токъ (т. е. прима или квинта) является удвоеннымъ, и стало быть, звучитъ одновременно (большей частью въ другой октавѣ) рядомъ съ

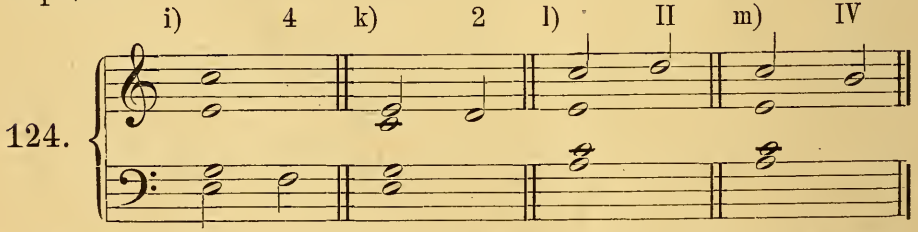
чуждымъ аккорду тономъ (т. е. секундой или септимой), то возникаютъ четырехтонные аккорды, по своей конструкціи отчасти отличающіеся отъ извѣстныхъ намъ доселѣ четырехтонныхъ аккордовъ:

123.



Подобныя-же образованія получаются и при фигураціи терціи:

124.

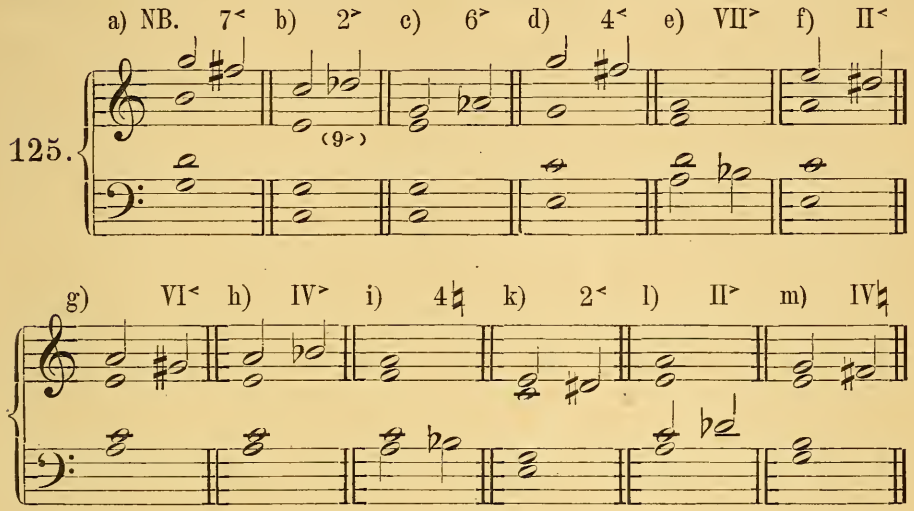


Послѣ фигураціоннаго тона (7<, 2, 6, 4 или VII>, II, VI, IV) мы видимъ обыкновенно шагъ на секунду; т. е. 7<, въ которую мы пришли отъ 8, движется въ 6 или обратно въ 8; 2 отъ 3 идетъ къ 1 или обратно въ 3, и т. д.,—иначе говоря, чуждый тонъ (приходящійся на легкое время) является обыкновенно естественной вставкой между двумя гармоническими тонами. Такой видъ диссонирующихъ образованій наиболѣе легко понимается и въ смыслѣ диссонирующаго дѣйствія наиболѣе слабъ; это—такъ называемые

проходящіе диссонансы.

Въ качествѣ вспомогательныхъ нотъ часто употреб-

ляются вводные тоны (малыя секунды, верхнія и нижнія), даже и не гаммовые, вслѣдствіе чего образованія 123 и 124 пріобрѣтаютъ нѣсколько новый видъ:



Вслѣдствіе такого приближенія вспомогательныхъ (перемѣнныхъ) нотъ къ главнымъ, тѣсная связь между первыми и послѣдними еще рѣзче подчеркивается; нерѣдко, конечно, благодаря этимъ внѣ-гаммовымъ перемѣннымъ нотамъ, получается эффектъ нѣкоторой изысканности, изнѣженности.

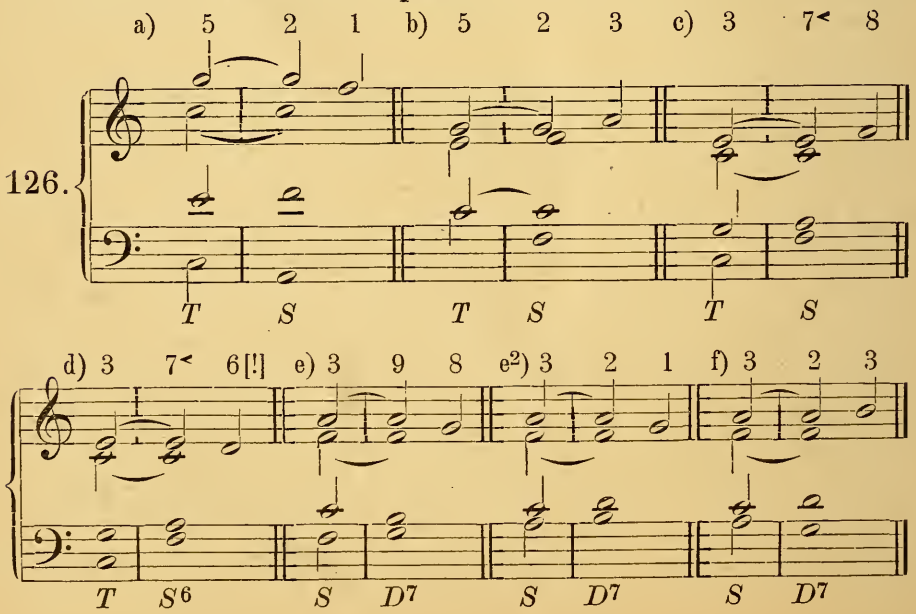
Во многихъ аккордахъ примѣровъ 123—125 мы видѣли совпаденіе нѣсколькихъ одновременно звучащихъ сосѣднихъ тоновъ (хотя-бы и въ различныхъ октавахъ), напр. *c d e* въ 123 b и f, въ 124 k; *a h c* въ 123 h и 124 m; съ такимъ явленіемъ мы встрѣчаемся впервые: всѣ до сихъ поръ разсмотрѣнные нами диссонирующіе аккорды (S^6, D^{VI}, S^{VII}, D^7) не заключали въ себѣ болѣе двухъ сосѣднихъ тоновъ ($\frac{6}{5}$, $\overset{V}{VI}$, $\overset{VII}{VIII}$, $\frac{8}{7}$). Очевидно, что подобные аккорды, если только они не возникаютъ случайно, при фигураціи (какъ разъяснено выше), слишкомъ выдаются своимъ сильнымъ диссонированіемъ, и потому не свойственны стилю простому, не фигурированному, избѣгающему всего рѣзкаго. Въ такомъ стилѣ имъ вообще предпочитаются параллельные и вводно-смѣнные созвуки,—

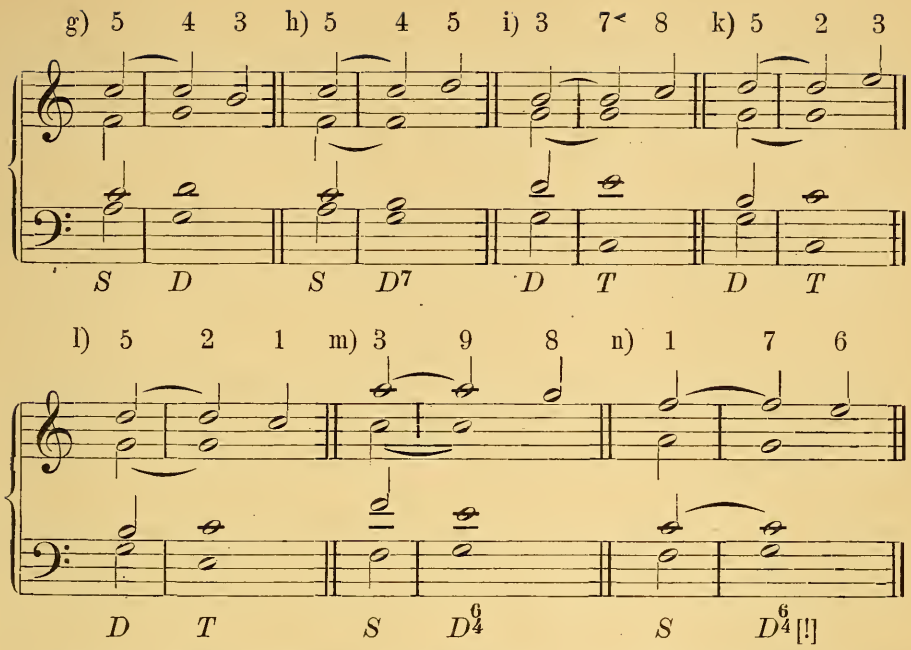
и вотъ чѣмъ объясняется, почему сравнительно весьма трудно понимаемыя послѣдованія консонирующихъ гармоній появились и усвоены были въ музыкальной литературѣ гораздо раньше, чѣмъ довольно простын септаккорды и секстаккорды, получающіеся изъ доминантъ посредствомъ присоединенія къ послѣднимъ характерныхъ диссонансовъ. Есть однако одинъ родъ диссонансовъ, свойственный уже впродолженіе не одного столѣтія и самому строгому четырехголоснвму стилю; это такъ называемые

подготовленные диссонансы

получающіеся при *задержаніяхъ*. Задержаніе образуется при такомъ переходѣ одной гармоніи въ другую (*T—S*, *S—D*, *D—T*, *S—T* и т. д.), когда тонъ первой гармоніи, чуждый второй гармоніи, задерживается при вступленіи этой послѣдней, и только затѣмъ посредствомъ шага на секунду переходитъ въ тонъ втораго аккорда (такимъ образомъ въ этомъ второмъ, новомъ аккордѣ нѣкоторое время звучитъ чуждый ему тонъ перваго аккорда).

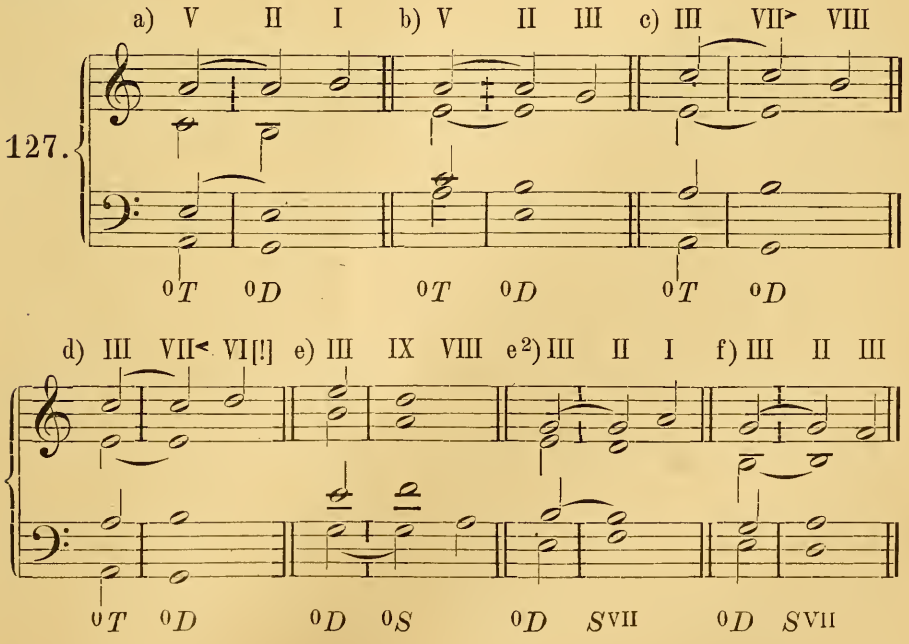
Вотъ нѣсколько важнѣйшихъ случаевъ задержанія при связываніи главныхъ гармоній:

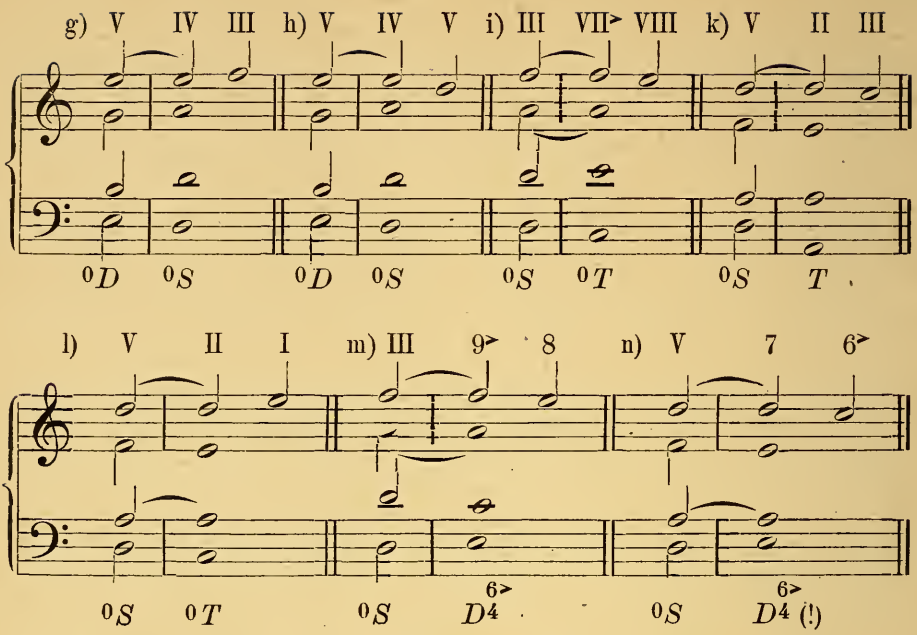




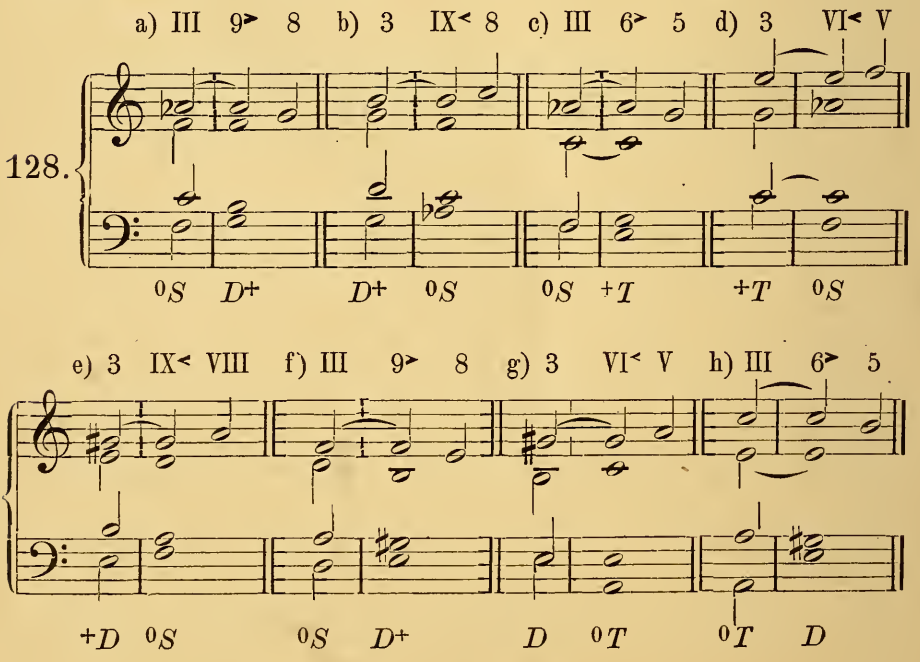
Этимъ мажорнымъ примѣрамъ соотвѣтствуютъ въ минорѣ:

127.

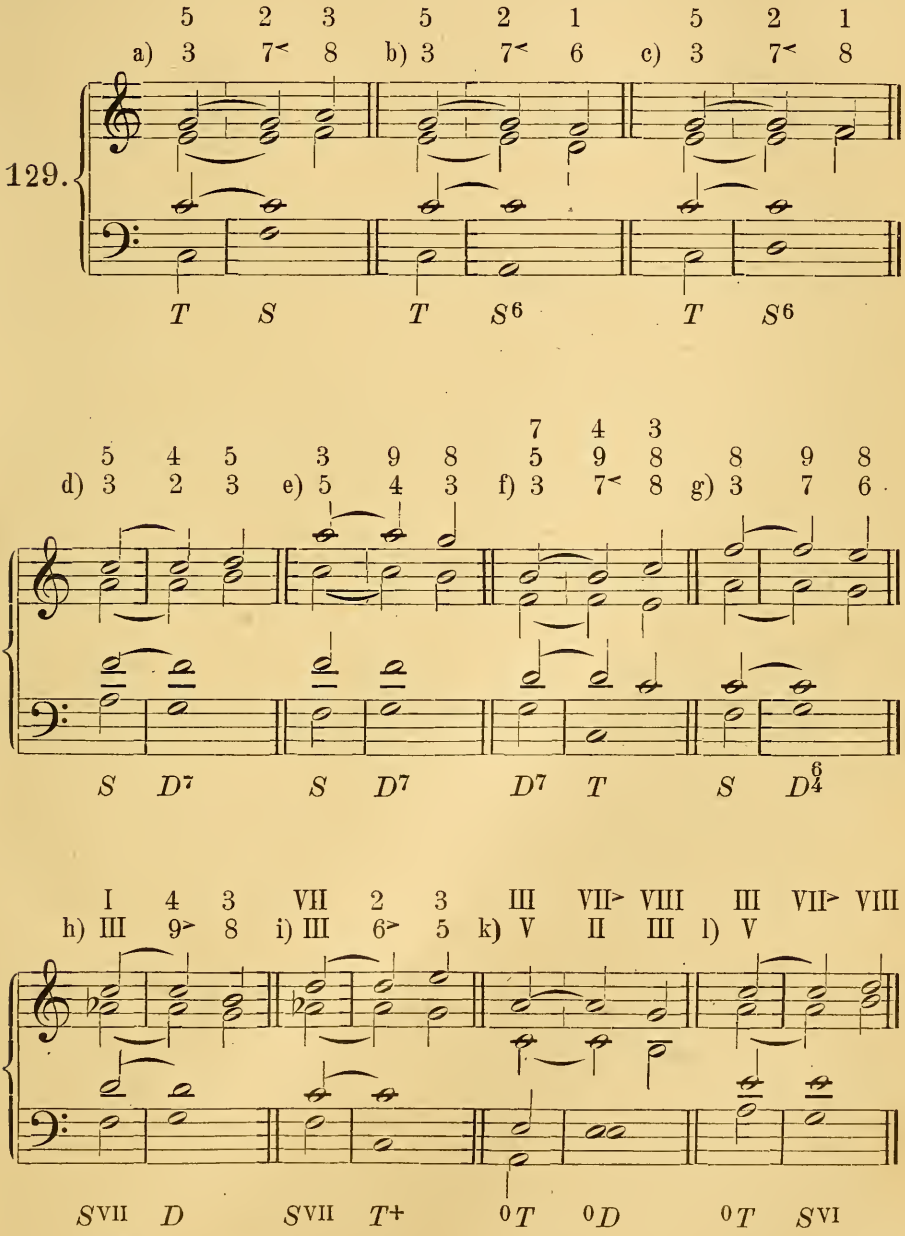


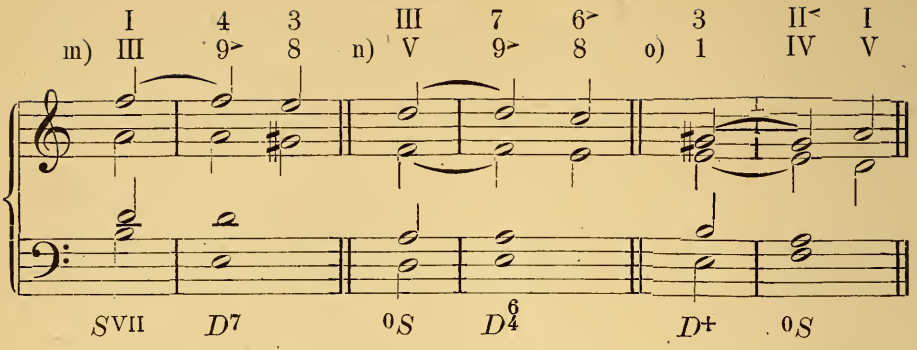


Новыя образованія возникаютъ при введеніи противоположнаго созвука тоники:

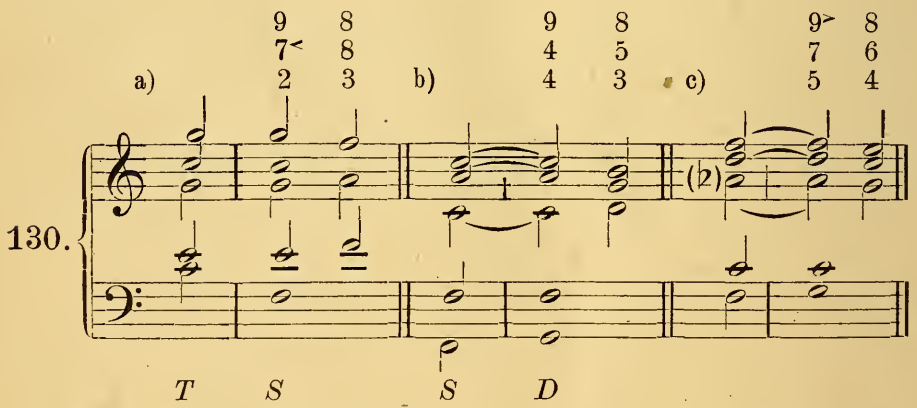


При двухъ (или болѣе) одновременныхъ задержаніяхъ возникаютъ, конечно, новыя аккордовыя образованія, отличающіяся (хотя не всегда) еще большей сложностью.





При голосоведеніи, разсчитанномъ болѣе чѣмъ на четыре голоса (мы будемъ упражняться въ немъ позже), благодаря задержаніямъ возможно множество новыхъ аккордовыхъ комбинацій; для того, однако, чтобы приготовленное задержаніе хорошо звучало, необходимо, чтобы задержанный тонъ (въ одномъ голосѣ) и удвоеніе того аккордоваго тона, куда должно разрѣшиться задержаніе (въ другомъ голосѣ), находились въ разныхъ октавахъ:

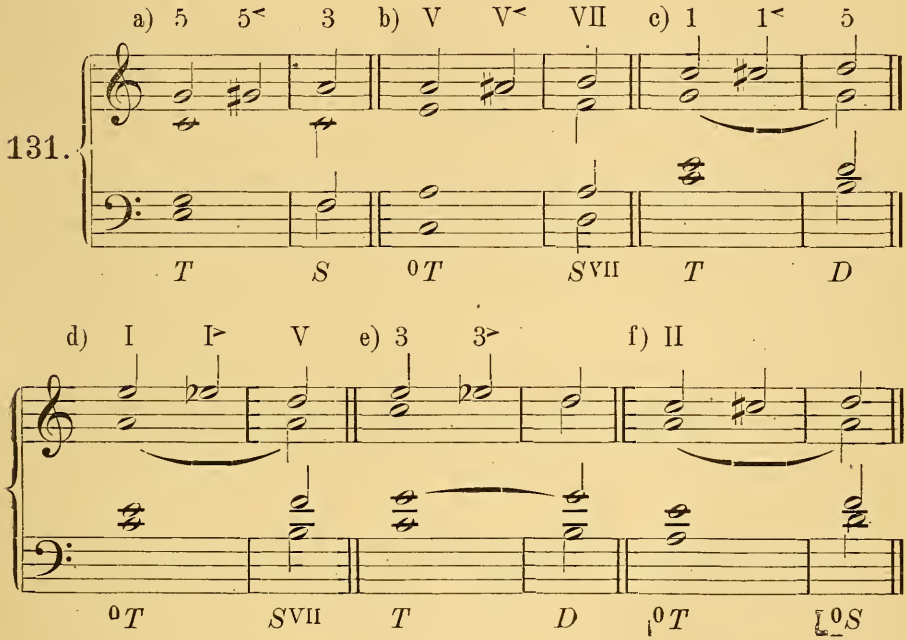


Диссонансы, возникающіе вслѣдствіе *хроматическаго измѣненія аккордоваго тона* (въ такъ называемыхъ *альтерированныхъ аккордахъ* *), относятся обыкновенно къ числу проходящихъ; и слѣдовательно тамъ, гдѣ находится шагъ на секунду, мы можемъ воспользоваться хро-

*) Т. е. получившихся отъ альтераціи одного или нѣсколькихъ тоновъ аккорда. *Примѣч. переводч.*

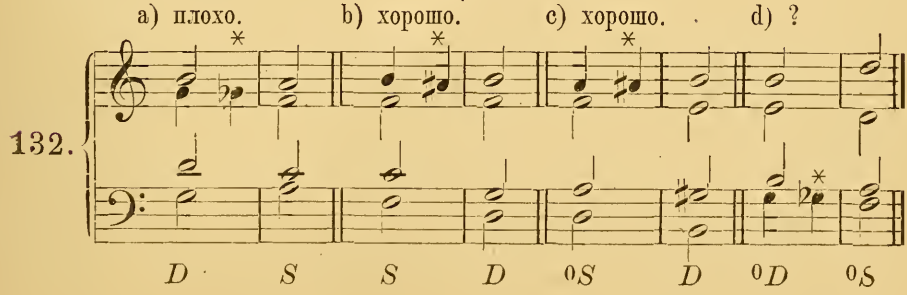
матическимъ повышеніемъ или пониженіемъ ноты въ качествѣ фигураціоннаго элемента. Такіе хроматическіе шаги легко понимаются нами, такъ какъ они представляютъ собою ничто иное, какъ вставку вводнаго тона къ слѣдующему аккордовому тону, напр:

131.



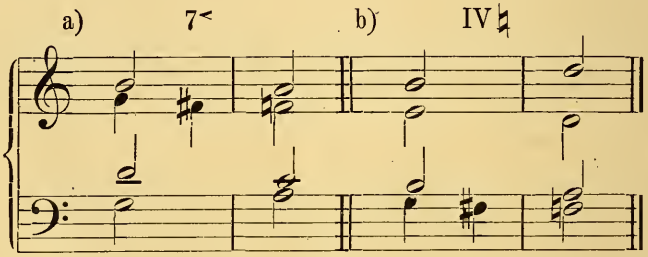
Но ухо наше нерѣдко отказывается понимать такія образованія, какъ напр.: 1>, I<, 3<, III>, такъ какъ возникающій при этомъ интервалъ чрезмѣрной терціи (1>—3, 1—3<, III—I< и т. д.) слишкомъ похожъ на кварту, и вслѣдствіе этого можетъ порой повести насъ къ ложному пониманію гармоніи:

132.



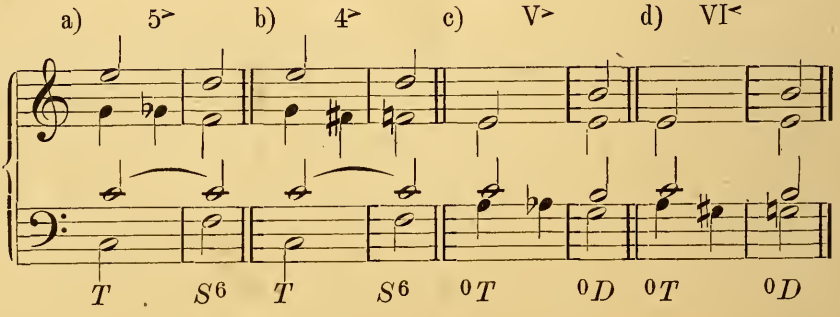
(Само собой разумѣется, что и не за чѣмъ вводить $3^<$ въ T и D, $1^>$ въ T и S, $5^>$ въ S (въ мажорѣ) и $III^>$ въ ${}^0T$ и ${}^0S$, $I^<$ въ ${}^0T$ и ${}^0D$ и $V^<$ въ ${}^0D$ (въ минорѣ), такъ какъ всѣ эти тоны совпадаютъ энгармонически съ легко понимаемыми тонами соотвѣтствующихъ ступеней гаммы; вообще, не надо забывать, что хроматически-проходящія ноты служатъ только для пріобрѣтенія возможности сдѣлать вводный шагъ къ слѣдующему тону). Въ случаяхъ подобныхъ 132 a и d лучше смотрѣть на фигураціонный тонъ, какъ на вспомогательную ноту и соотвѣтственно этому и писать его, (fis вспомогательная нота тона g), хотя бы онъ и не шелъ затѣмъ обратно, а въ слѣдующемъ аккордѣ былъ хроматически измѣненъ (покинутая вспомогательная нота):

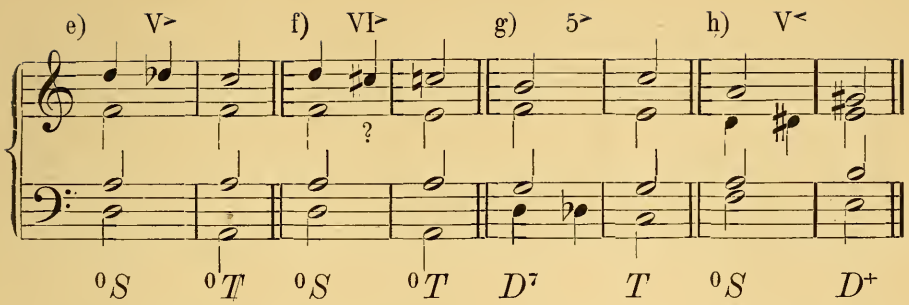
133.



Лучше, пожалуй, и въ 132 b и c вмѣсто ais писать b ($4\,\natural$ или $VII^>$). Точно также $5^>$ въ ${}^+T$ и $V^>$ въ ${}^0T$ и ${}^0S$ лучше писать, какъ вспомогательныя ноты $5\natural$ и $V\natural$ (134 a—f); $5^>$ въ D и $V^<$ въ ${}^0S$, наоборотъ, понимаются нами очень хорошо (134 g—h):

134.





Въ общемъ, хроматическія повышенія предпочитаются нами хроматическимъ пониженіямъ, въ чемъ, конечно, отчасти виновата современная музыкальная практика.

Какъ „проходящіе диссонансы“, получающіеся отъ движенія діатоническими секундами между двумя аккордовыми тонами, такъ и возникающіе благодаря хроматическому движенію „хроматическіе аккорды“ превосходятъ, иногда, даже „подготовленные диссонансы“ по силѣ и рѣзкости диссонированія, если только приходятся на тяжелое время такта; при этомъ получается третья, важнѣйшая категорія диссонирующихъ образованій, а именно:

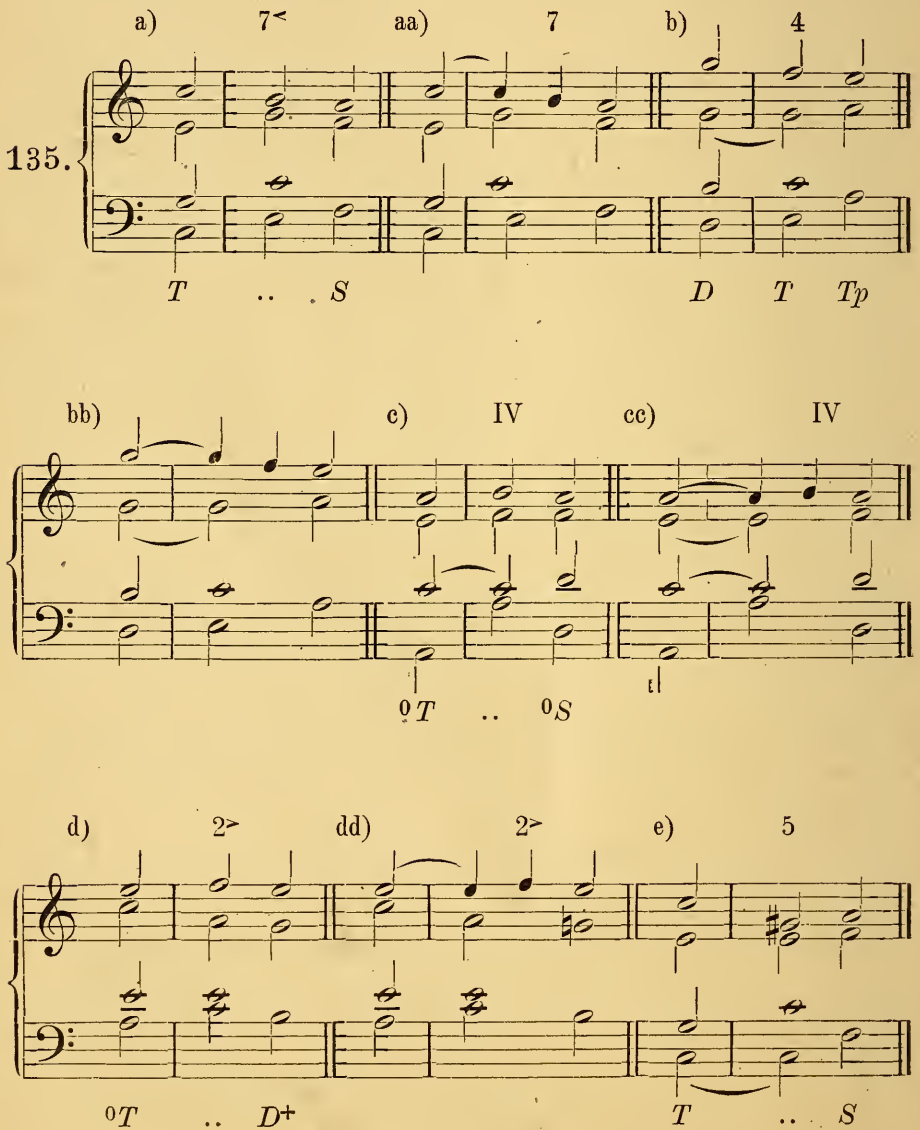
свободно вступающіе (свободные) диссонансы.

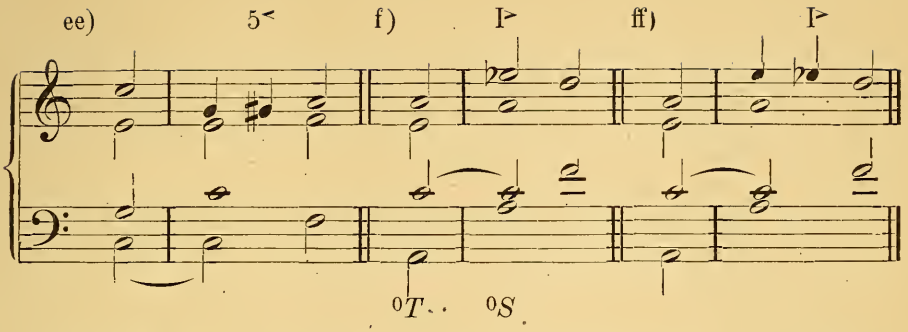
Всѣ диссонирующіе образованія, приведенныя выше (126—130) какъ примѣры подготовленныхъ диссонансовъ могутъ, съ болѣе или менѣе хорошимъ эффектомъ вступать и безъ приготовленія диссонирующихъ тоновъ, иначе говоря свободно; такимъ образомъ, эта третья категорія охватываетъ, собственно говоря *всѣ* диссонирующія образованія. Конечно, это не значитъ еще, что всѣ рѣшительно диссонансы можно съ успѣхомъ употреблять свободно; въ этомъ случаѣ (т. е. при употребленіи свободныхъ диссонансовъ) хорошо держаться той основной точки зрѣнія, что *вступленіе свободнаго диссонанса всегда болѣе или менѣе является результатомъ замѣщенія*) или эллипса**)*. Въ слѣдующихъ примѣрахъ за всякой свободной формой диссонанса слѣдуетъ ея при-

*) Подготовленной формы диссонанса—неподготовленною. *Прим. пер.*
**) Т. е. выпуска подготовленія диссон. *Примѣч. переводчика.*

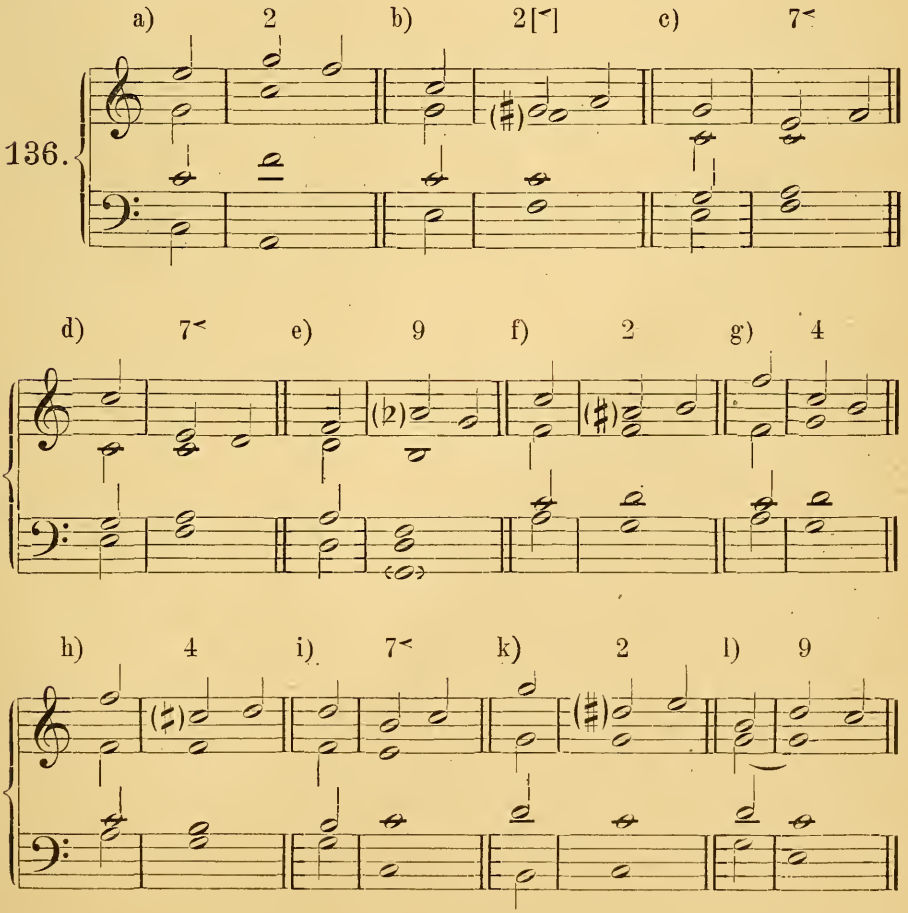
готовленная форма, и за всякимъ диссонансомъ, свободно вступающимъ посредствомъ секундоваго шага на тяжеломъ времени — тотъ же диссонансъ, вступающій, въ качествѣ проходящаго, на легкомъ времени. Первую форму надо всегда имѣть въ виду, какъ первоначальную и болѣе совершенную (ср. a съ aa, b съ bb и т. д.)

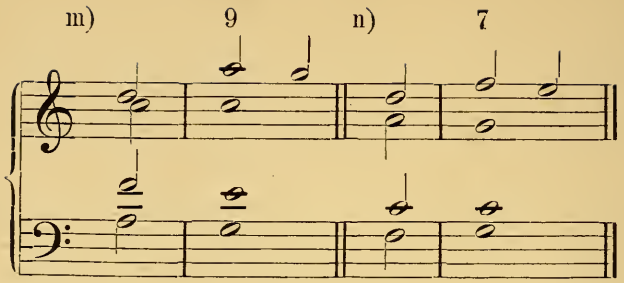
135.





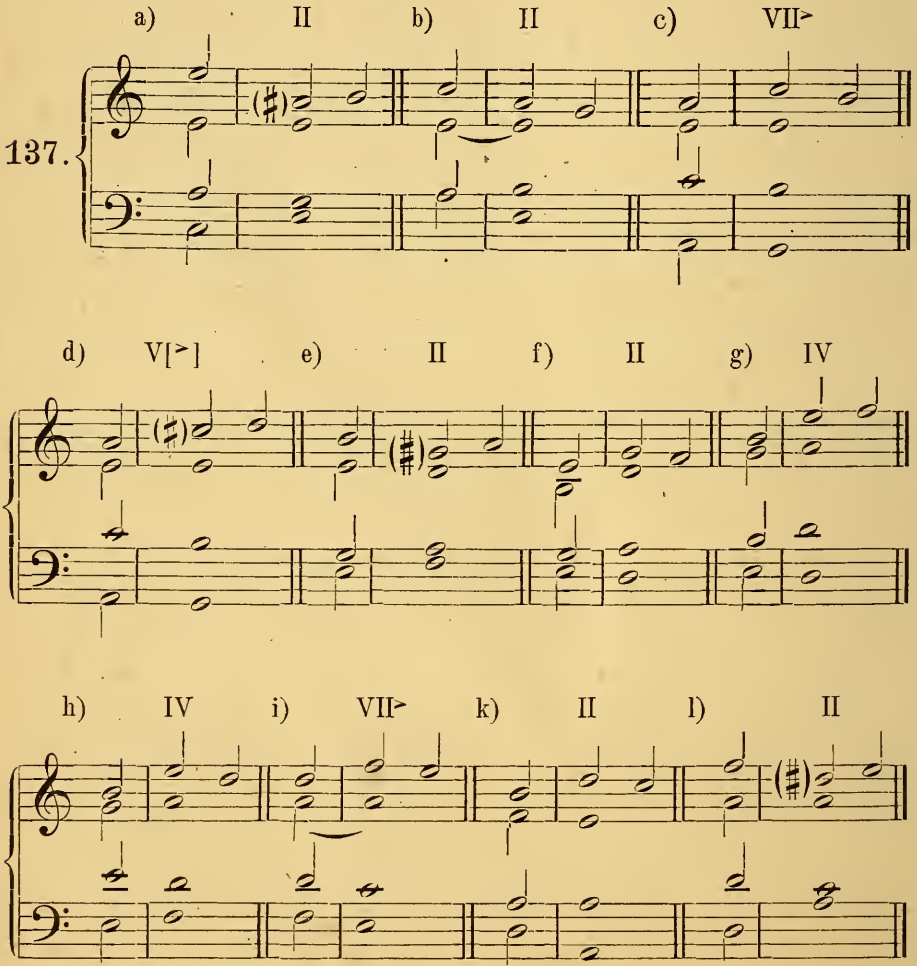
Слѣдующіе диссонансы надо сравнить съ соотвѣтствующими имъ подготовленными диссонансами прим. 126; первые являются *замѣщеніями* вторыхъ:

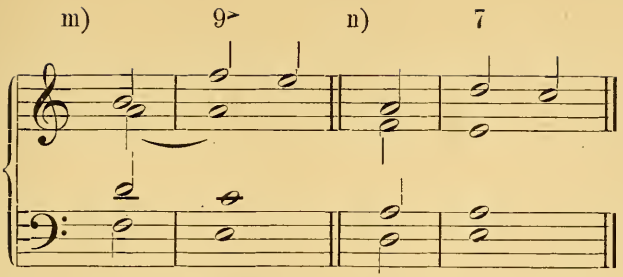




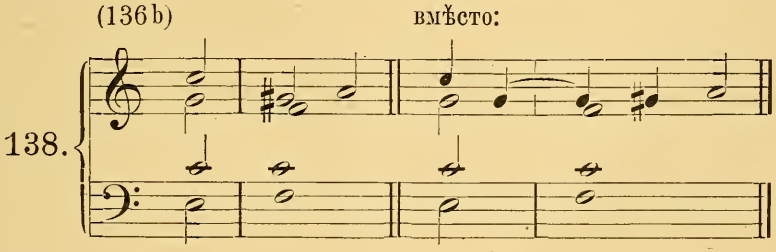
На слѣдующіе далѣе (137) примѣры свободныхъ диссонансовъ (въ минорѣ) слѣдуетъ смотрѣть какъ на замѣщенія примѣровъ 127:

137.





Знаки ♯ и ♭ (въ скобкахъ) превращаютъ шагъ задержанной ноты на цѣлый тонъ въ шагъ на полутонъ (вводныя задержанія), и такимъ образомъ еще сильнѣе подчеркиваютъ мелодическую связь соотвѣтствующаго тона съ слѣдующимъ за нимъ въ томъ же голосѣ тономъ; на эти задержанія надо смотрѣть, какъ на случаи простого замѣщенія, усложненные еще промежуточнымъ хроматическимъ шагомъ (какъ въ 135), напр.



Изъ предъидущаго ясно, какимъ образомъ диссонансы примѣровъ 131 и далѣе могутъ явиться въ видѣ свободныхъ диссонансовъ; всѣ они могутъ вступить въ качествѣ вводныхъ задержаній. Вообще можно сказать, что *всякому аккордовому тону можетъ предшествовать свободно вступающее его задержаніе на тонъ или полутонъ сверху или снизу;* однако, не всѣ эти задержанія одинаковаго достоинства. *Вводныя задержанія снизу всегда легко понимаются и умѣстны; сверху-же хороши только гаммовыя вводныя задержанія или такія внѣ гаммовыя, которыя по крайней мѣрѣ являются тонами ближайшихъ строю гармоній.* (Напр. III въ ^{0}S, въ мажорѣ; III въ $^{0}_{0}\S$, въ минорѣ). Ни въ коемъ случаѣ, не слѣдуетъ однако, слишкомъ часто примѣнять внѣ гаммовыя задержанія;

всякое блюдо легко испортить, если только положить въ него слишкомъ много перцу и соли.

Слѣдующимъ далѣе фигураціоннымъ задачамъ ученикъ долженъ придать больше разносторонности посредствомъ примѣненія диссонансовъ. Задачи эти представляютъ возможность примѣненія подготовленныхъ диссонансовъ на сильныхъ временахъ; каждую изъ нихъ слѣдуетъ (какъ и задачи 149 и др.) передѣлать четырьмя способами (съ фигураціей въ сопрано, альту, тенорѣ, басѣ). Въ каждой пятой задачѣ фигурацію слѣдуетъ раздѣлить между всѣми четырьмя голосами. Предварительно мы сдѣлаемъ, однако, нѣсколько замѣчаній:

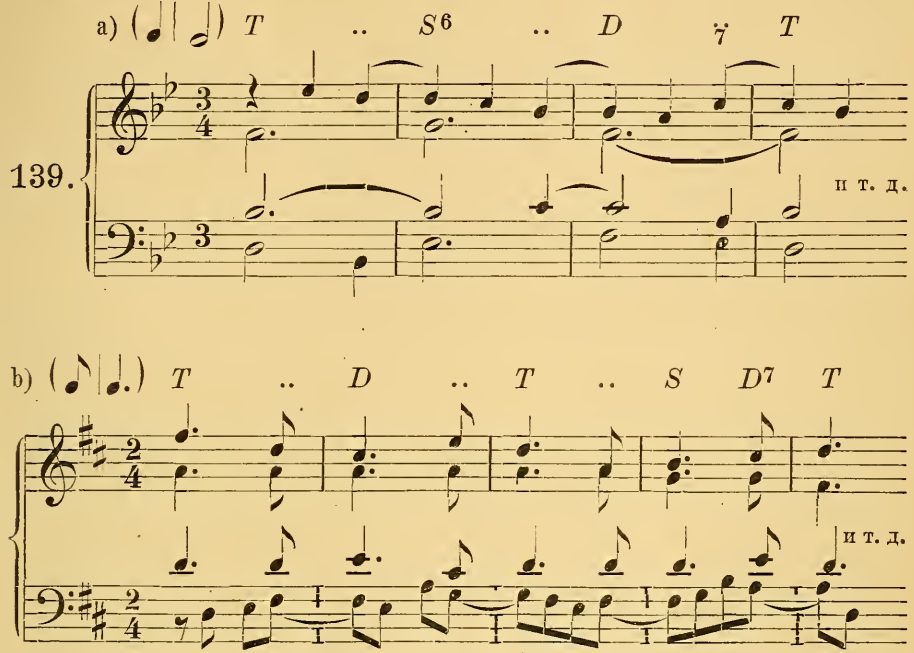
a) Приготовить диссонансъ (во второй гармоніи) можетъ аккордовый тонъ (первой гармоніи), приходящійся на предшествовавшее легкое время (прима, терція или квинта дѣйствительной гармоніи или мнимаго консонанса (!), а также септима ${}^{+}D$ или ${}^{0}S$ и секста ${}^{+}S$ и ${}^{0}D$).

b) Диссонирующій тонъ долженъ быть разрѣшенъ посредствомъ шага на секунду; только VII въ ${}^{0}S$ и 6 въ S могутъ сначала пойти въ основной тонъ ${}^{+}D$, но затѣмъ должны все таки пойти въ тотъ тонъ, куда привело бы ихъ правильное разрѣшеніе, т. е. на секунду отъ диссонанса.

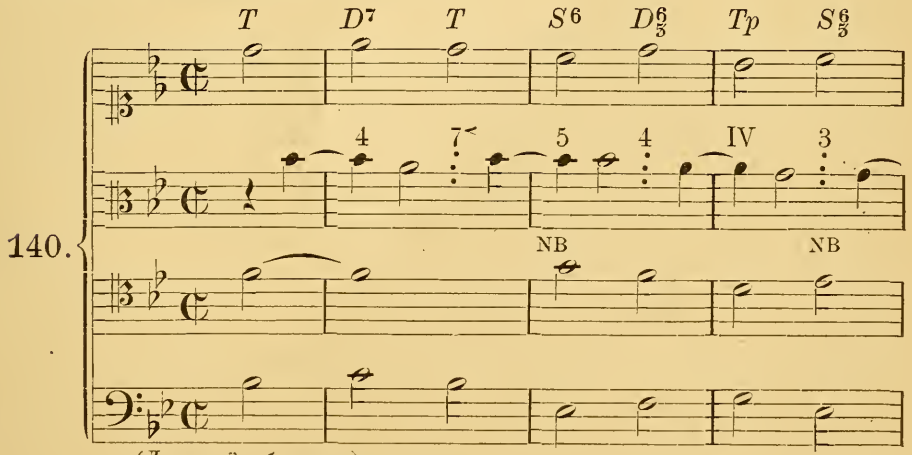
c) Въ тѣхъ случаяхъ, когда при необходимости фигураціи, нѣтъ возможности примѣнить подготовленный диссонансъ на тяжеломъ времени, слѣдуетъ все таки стараться провести синкопированіе посредствомъ связыванія тона, общаго обѣимъ гармоніямъ. Въ этомъ случаѣ синкопированный голосъ освобождается на одинъ шагъ отъ необходимости двигаться по секундамъ; этимъ шагомъ надо поэтому воспользоваться, чтобы пойти въ аккордовый тонъ, наиболѣе удобный для подготовленія диссонанса на ближайшемъ тяжеломъ времени.

d) При фигураціи въ трехдольномъ размѣрѣ и вообще, тамъ гдѣ на каждый аккордъ въ фигурированномъ голосѣ приходятся три ноты (или болѣе), слѣдуетъ въ этихъ задачахъ связывать лигой только ноту, падающую на время, непосредственно предшествующее тяжелому времени такта; такимъ образомъ, будетъ получаться только

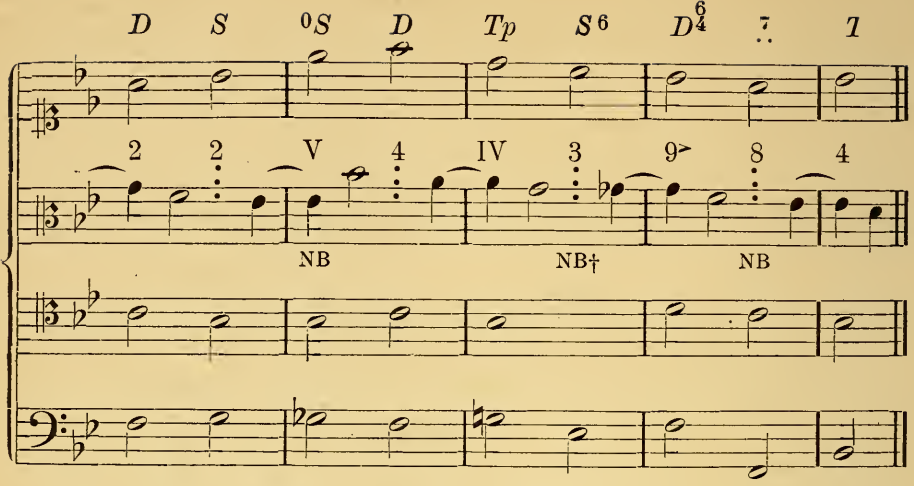
частное синкопированіе, какъ видно изъ слѣдующихъ примѣровъ:



Десятый образцовый примѣръ можетъ служить наглядным указаніемъ, какъ примѣнять всѣ эти правила; фигурація здѣсь въ альту:



(Десятый образецъ).



При NB мы видимъ, что синкопированный голосъ повторяетъ ту же аккордовую ноту, что вполнѣ возможно, такъ такъ тонъ, приходящійся здѣсь на тяжелое время, является консонансомъ; тоже самое происходитъ въ тактахъ 3 и 4. Въ восьмомъ тактѣ (NB) синкопированный голосъ беретъ септиму, въ седьмомъ (NB+) — хроматически-измѣненную терцію аккорда вслѣдъ за той-же терціей въ ея простомъ, неизмѣненномъ видѣ (вслѣдствіе чего S^+ превращается въ ^0S).

Задачи 221—236 (съ фигураціей въ видѣ синкопъ).

221) 𝄵 : T | $..^{II<}$ Tp | S Sp | D^6_4 $\overset{7}{..}$ | T Tp | ^0S D | Dp Tp | S^6 D | T

222) 𝄵 : S^{VII} | D^+ S^{VII} | D^+ ^0T | $S^{\overset{VII}{III<}}$ D | ^0T ^0D | ^0Sp $\not{S}^{VII}$ | $D^{6>}_4$ $\overset{7}{..}$ | $^0T^{2>}$ ^0S | ^0T

223) $^3/_4$: T | S^6 D | $^+T^{II<}$ S | Sp Dp | Tp ^0S | D^6_4 $\overset{7}{..}$ |
и т. д.
$^+T^{II<}$ ^0S | D S | T

224) $^3/_4$: ^0T S^{VII} | D $^0T^{2>}$ | ^0S ^0D | ^0Dp S | D ^0D | ^0S T |
и т. д.
I 3 I
S^{VII} D^+ | ^0T

225) $^2/_4$: T | D Tp | $^0T^{II<}$ S | D Sp | $\not{D}$ D | Tp $^+T^{II<}$ |
и т. д.
Sp ^0S | D^{6}_{4} $\overset{+}{..}$ | T

226) $^2/_4$: ^0T | S^{VII} D | ^0T ^0D | ^0Sp $\not{S}^{VII}$ | D ^0D | $..^{2>}$ ^0S |
и т. д.
D $^0T^{2>}$ | ^0S D | ^0T

227) $^3/_4$: S D | Sp .. | Dp T | Sp D | T ^0S | D Dp | Tp D | T
и т. д.

228) $^3/_4$: ^0T | .. ^0S | ^0Dp ^0T | S^{VII} D | ^0T ^0Dp | ^0Tp ^0T |
и т. д.
^0S $..^{VII}$ | D^{6}_{4} $\overset{+}{..}$ | ^0T

229) $\not{C}$: T | S^6 T S^6 D | T ^0S D Dp | Tp Sp D^{6}_{4} $\overset{+}{..}$ |
Tp S T (Фигурація:)

230) $\not{C}$: ^0T $\overset{\text{III}}{..}$ ^0S | ^0T S^{VII} D ^0T | ^0D ^0T S^{VII} .. |
D^7 $^0T^{2>}$ S^{VII} D^7 | ^0T

231) $^3/_2$: T S $\overset{6}{..}$ | D Dp T | Tp D $..^7$ | T Sp D | T Tp Sp |
D Tp S | Sp D^{6}_{4} $\overset{7}{..}$ | T (Фигурація:)

232) $^3/_2$: ^0T | ^0S D^7 | $^0T^{2>}$ ^0Tp | ^0S ^0Dp | ^0Sp ^+D | ^0T .. |
$^0S^{->}$ $^0T^{2>}$ | ^0S D | ^0T

233) $\not{C}$: T | $^0S^{2>}$ ^+S | D Sp | $^+D^{II<}$ 1 | $^+T^{II<}$ Tp | ^0S Dp |
$^0T^{2>}$ $^0S^{2>}$ | $D^{6}_{4}\natural$ $\overset{+}{..}$ | T

234) $\not{C}$: $\underset{\text{III}}{T}$ S^{VII} | D $^0T^{2>}$ | $\underset{\text{III}}{D}$ ^0Sp | Tp ^0S | D ^0T | $^0S^{2>}$ $\underset{\text{I}}{T}$ |
$\underset{2>}{D^7}$ $\underset{1}{}$ | ^0T

235) $\not{C}$: T | ^0Sp $^0S^{2>}$ | $\overset{\text{I}}{..}$ D | $^0T^{2>}$ ^0S | D ^0Tp | S^{VII} $\not{D}$ |
Dp D^7 | T ( )

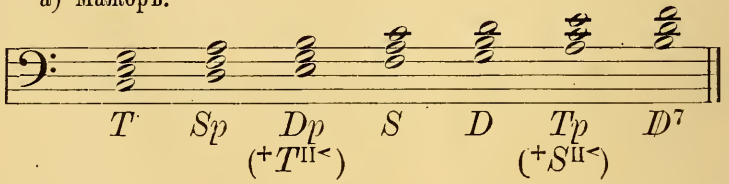
236) $\mathfrak{C}$: ${}^{0}T \mid S^{\text{III}<} D \mid {}^{0}T^{2>}\ {}^{0}D \mid {}^{0}S\ S^{\text{VII}} \mid {}^{0}D\ D^{+} \mid {}^{+}Dp\ {}^{+}Tp \mid$
${}^{0}S\ S^{\text{VII}} \mid {}^{0}\underset{3}{Tp}\ {}^{0}Sp \mid {}^{0}T$

§ 2. Секвенціи.

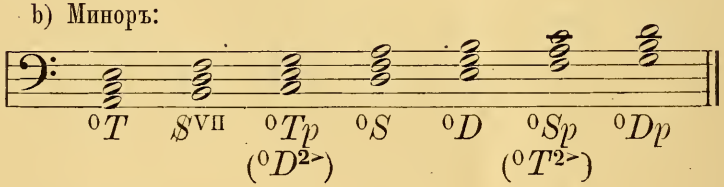
Методы преподаванія гармоніи, основанные на генералъ-басѣ, систематизировали аккорды, руководствуясь сходствомъ ихъ отношенія къ басу и вытекавшей отсюда цифровкой; вслѣдствіе этого долгое время ставили рядомъ и приравнивали такіе аккорды, которые по своему гармоническому значенію (по своимъ „функціямъ“) совершенно несходны между собою; такимъ образомъ, на каждой ступени гаммы строили не только трезвучія, но и септаккорды, а во времена наивысшаго схематическаго окаменѣнія (около 1800 г.) даже и ундецимаккорды и терцдецимаккорды:

a) Мажоръ:

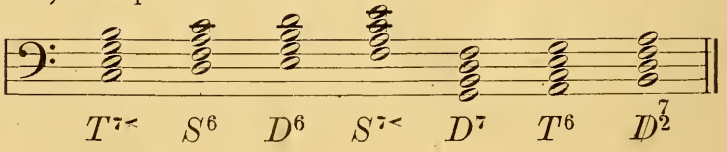
141.



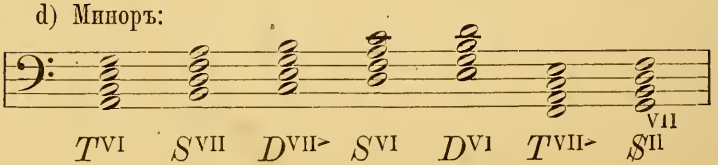
b) Миноръ:



c) Мажоръ:

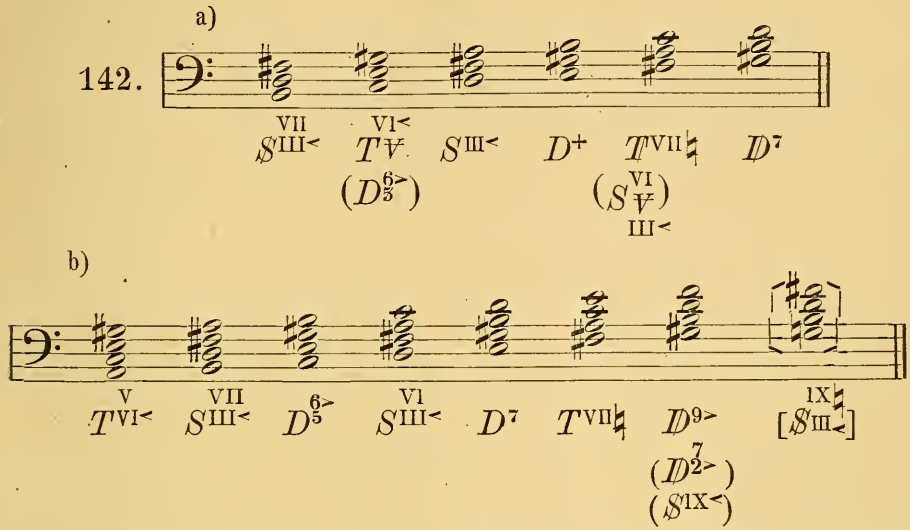


d) Миноръ:



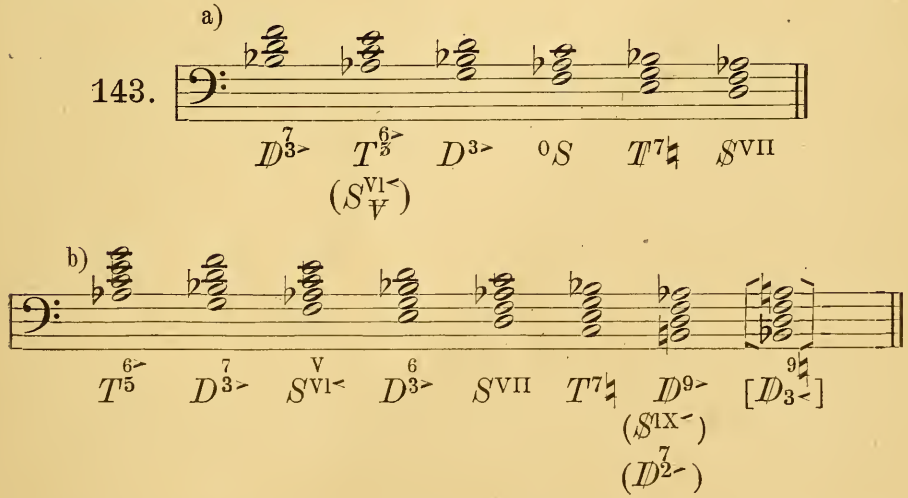
Сюда еще присоединялись аккорды, получающіеся при повышеніи шестой и седьмой ступени минора (въ подымающейся мелодической гаммѣ):

142.



и аккорды, получающіеся въ мажорѣ, вслѣдствіе пониженія седьмой ступени, переводящей въ шестую (т. е. въ терцію ^0S):

143.



Ясно, что такой схематизмъ совершенно безцѣленъ, да ему не предвидѣлось бы и границъ; съ насъ вмѣсто

всего этого достаточно помнить о лидійской квартѣ въ мажорѣ и фригійской секундѣ въ минорѣ или-же о хроматическихъ вводныхъ тонахъ предъидущихъ параграфовъ. Предъидущее изложеніе совершенно избавляетъ насъ отъ необходимости разсматривать всѣ эти „побочныя трезвучія“ всяческихъ видовъ, „побочные септаккорды“, „побочные нонаккорды“ и т. п. Для насъ центромъ и корнемъ (зерномъ) всякаго гармоническаго движенія являются три главныхъ момента каденціи:

Тоника, субдоминанта и *доминанта.*

Къ этимъ тремъ основнымъ моментамъ въ качествѣ придатковъ присоединяется уже все остальное: характерные диссонансы (S^6, D^7, S^{VII}; D^{VI}, S^{VII}, D^7); мнимоконсонирующія замѣщающія (побочныя) формы главныхъ гармоній (параллельные и вводносмѣнные созвуки); аккорды дорійской сексты и миксолидійской септимы, также мнимоконсонирующіе, и необходимые по мелодическимъ основаніямъ; наконецъ, всевозможныя абсолютно-диссонирующія образованія (какъ гаммовыя, такъ и внѣ гаммовыя), возникающія вслѣдствіе проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ, задержаній и предъемовъ.

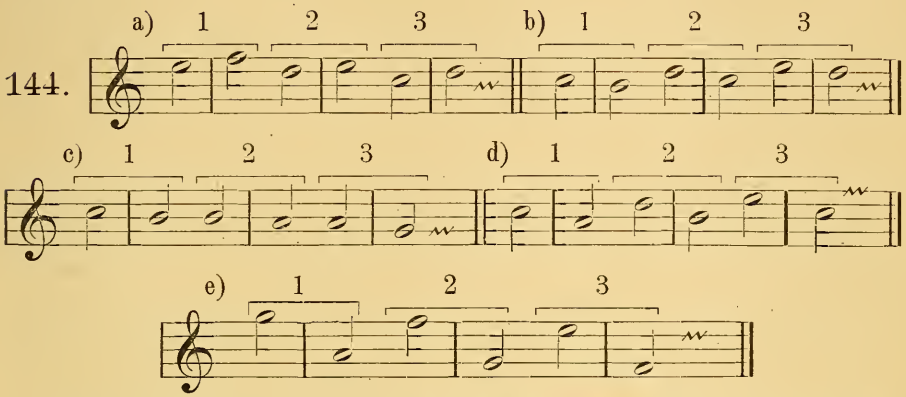
Только въ такъ называемыхъ секвенціяхъ эти побочныя, скорѣе даже случайныя образованія *), съ виду получаютъ одинаковое значеніе съ характерными диссонансами и выступаютъ рядомъ съ ними; это-то долго вводило въ заблужденіе и теоретиковъ, пока Фр. І. Фетисъ**) не снялъ у нихъ повязки съ глазъ. Секвенціи, какъ впервые призналъ Фетисъ, представляютъ, собственно говоря, не гармоническія образованія, *а мелодическія*; *руководящимъ принципомъ въ нихъ является не логическое движеніе гармоніи, а мелодическое движеніе по ступенямъ гаммы;*—короче сказать, *секвенціей назы-*

*) См. примѣры 141 и далѣе. *Примѣч. переводч.*

**) Франсуа Жозефъ Фетисъ (1784 — 1871), директоръ брюссельской консерваторіи (1832—1871), композиторъ и извѣстный изслѣдователь въ области исторіи и теоріи музыки. *Примѣч. переводч.*

вается послѣдовательное перемѣщеніе (воспроизведеніе) *мотива по ступенямъ гаммы* (вверхъ или внизъ). При такомъ опредѣленіи секвенцій, къ числу ихъ слѣдуетъ отнести даже такіе одноголосные ходы, какъ напр. слѣдующій:

144.

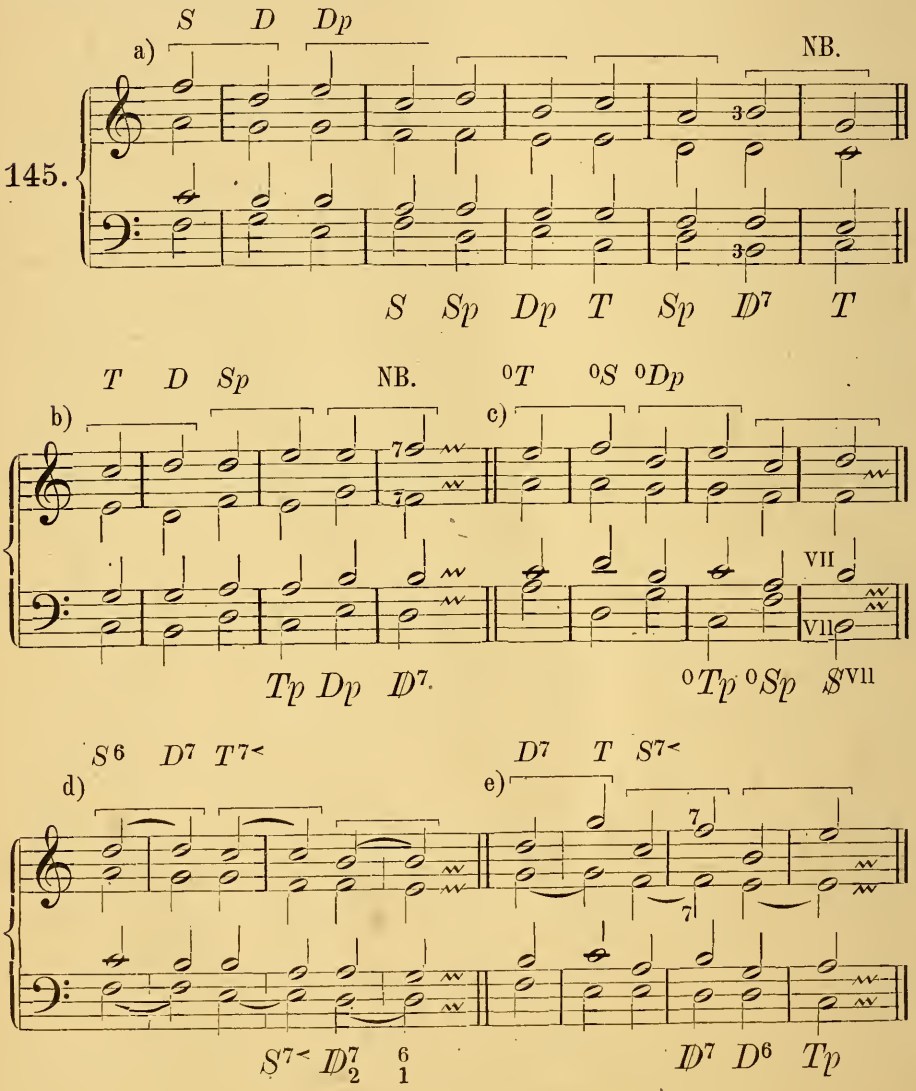


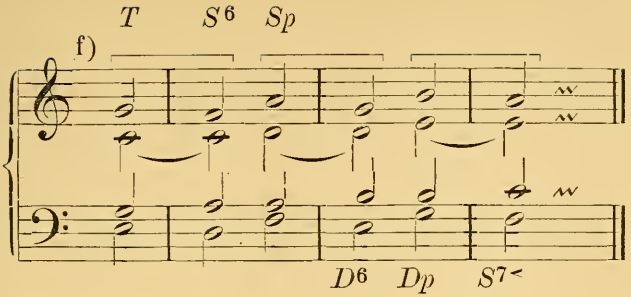
Однократное воспроизведеніе мотива еще не есть секвенція; само это слово (секвенція т. е. послѣдовательность) указываетъ на то, что *движеніе мотива совершается послѣдовательно въ извѣстномъ, выдержанномъ порядкѣ*, а для обнаруженія послѣдняго необходимы по меньшей мѣрѣ два повторенія (воспроизведенія) мотива.

При гармонизаціи, секвенція въ данномъ голосѣ обусловливаетъ до извѣстной степени и секвенцеобразное движеніе въ другихъ голосахъ; и только при соблюденіи секвенцеобразнаго движенія во всѣхъ голосахъ можно говорить о секвенціи въ многоголосномъ сложеніи. Возникающая такимъ образомъ секвенція (гармоническая прогрессія) представляетъ собою гармоническую группу, послѣдовательно воспроизводимую (перемѣщающуюся) по ступенямъ гаммы (вверхъ или внизъ). Мотивъ гармонической прогрессіи долженъ представлять собой гармоническое послѣдованіе, само по себѣ логически-осмысленное;—то же, что слѣдуетъ дальше въ видѣ воспроизведеній мотива, появляется уже какъ естественно-необходимое слѣдствіе *), и только по окончаніи секвенціи снова всту-

*) Послѣдовательнаго движенія по ступенямъ гаммы, независимо отъ того или другого тональнаго значенія аккордовъ. *Примѣч. переводч.*

паетъ въ силу значеніе тональныхъ функцій аккордовъ. И это настолько вѣрно, что внутри секвенціи не производятъ дурного впечатлѣнія даже удвоенія вводныхъ и диссонирующихъ тоновъ, — удвоенія, какъ мы видѣли раньше, совершенно недопустимыя внѣ секвенціи и даже въ началѣ ея (въ основномъ мотивѣ). Вотъ наброски нѣсколькихъ секвенцій, служащіе наглядными дополненіемъ къ выше сказанному:

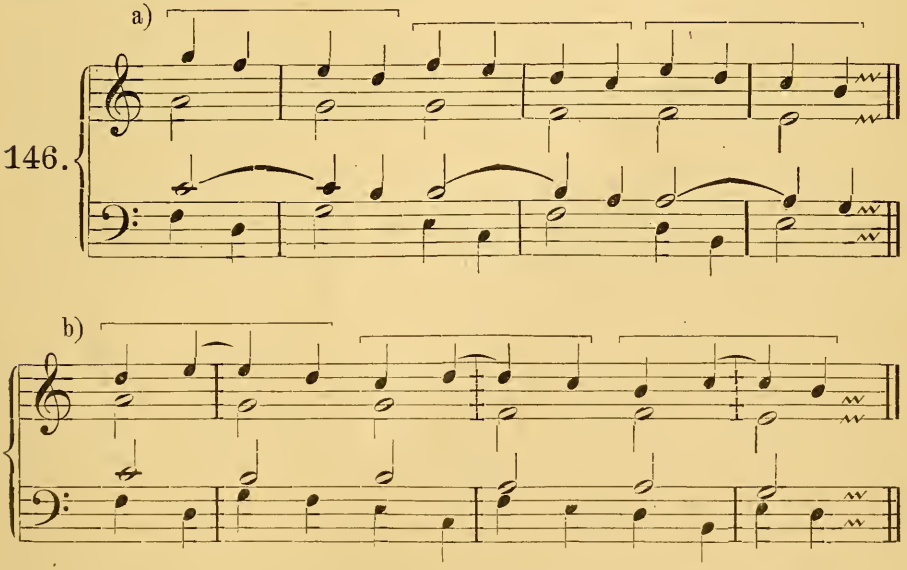




Мы видимъ, какъ всѣ эти „побочные септаккорды“ и т. п. вступаютъ въ цѣпь въ силу желѣзной необходимости, но тональное ихъ значеніе нисколько не вліяетъ на продолженіе гармоническаго движенія; они являются только, такъ сказать, механическими стереотипными снимками съ гармоническаго послѣдованія, стоящаго во главѣ секвенціи.

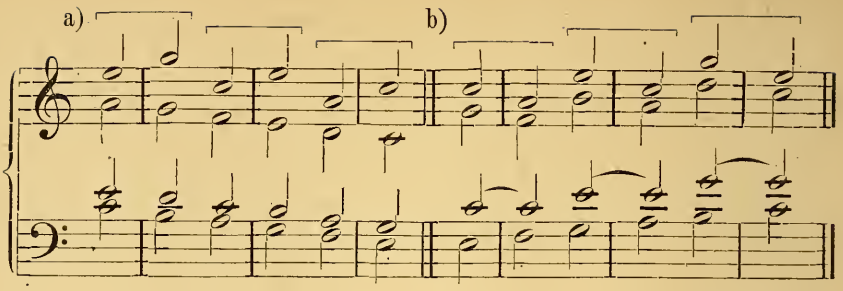
Конечно, въ основу секвенціи можно положить и болѣе длинные мотивы, чѣмъ въ предъидущихъ примѣрахъ; можно также воспроизвести въ секвенціи и фигурацію 145 a—f, напр.:

146.



Нѣкоторыя секвенціи, повидимому, движутся не постепенно, а по терціямъ, напр.

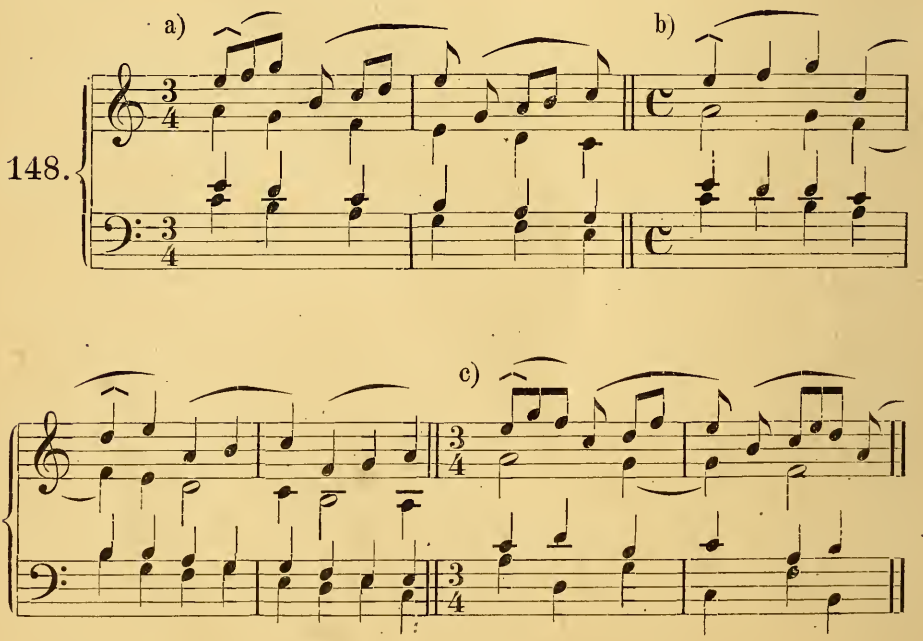
147.

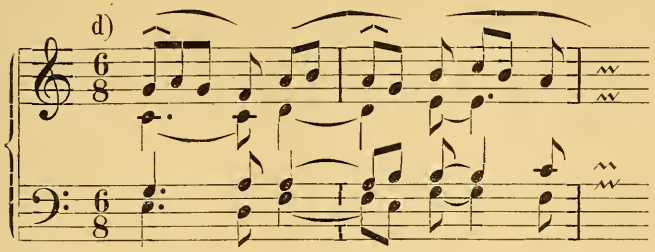


Но стоитъ обратить вниманіе на ихъ три нижніе голоса (147 a) или басъ (147 b), чтобы увидѣть, что здѣсь секвенція движется также постепенно. Примѣръ 147 представляетъ собою единственный, возможный безъ параллельныхъ квинтъ и октавъ, единообразный способъ гармонизированія восходящей и нисходящей гаммы (пожалуй, и самое гамму можно-бы назвать секвенціей).

Прелестные эффекты получаются, если объемъ секвенцоваго мотива не совпадаетъ съ величиной такта, вслѣдствіе чего соотвѣтствующіе другъ другу въ секвенціи аккорды приходятся на времена, ритмически отличающіяся между собой, напр.:

148.

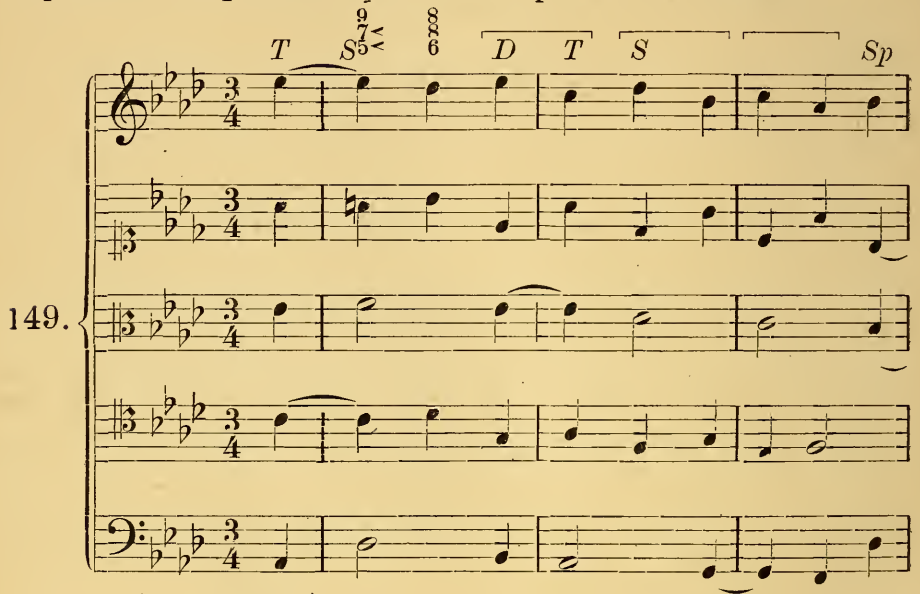




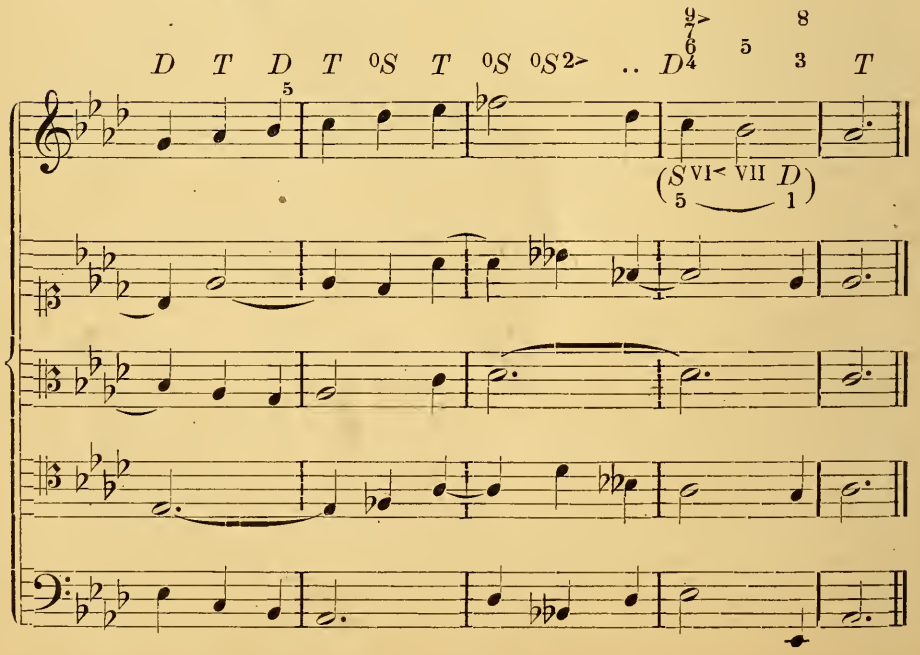
Такъ какъ при воспроизведеніяхъ секвенцоваго мотива тональныя функціи аккордовъ не имѣютъ никакого значенія, то не за чѣмъ ихъ и обозначать; поэтому мы будемъ давать гармоническое обозначеніе только мотиву секвенціи, а затѣмъ при первомъ воспроизведеніи обозначимъ только подымается-ли секвенція или опускается. Все остальное обозначеніе секвенціи мы будемъ сокращать посредствомъ скобокъ: сколько скобокъ, столько и воспроизведеній мотива, какъ это мы уже сдѣлали въ 144 a—f (при этомъ обозначенія, сопровождающія гармонію, дѣлаются лишними, такъ какъ они подразумѣваются здѣсь сами собой).

Слѣдующія задачи (съ секвенціями) не представляютъ трудностей; мы сдѣлаемъ въ нихъ, поэтому, первый опытъ *пятиголоснаго сложенія.* Новыхъ правилъ здѣсь не потребуется. Голоса и здѣсь (какъ и повсюду) не должны выходить изъ указанныхъ имъ предѣловъ; а такъ какъ теперь въ тѣхъ же самыхъ границахъ вмѣсто четырехъ у насъ будутъ двигаться уже пять голосовъ, то очень легко будетъ не переходить за предѣлы дозволеннаго максимальнаго разстоянія между голосами; слѣдуетъ, однако, замѣтить, что не будетъ чувствоваться никакой отчужденности между голосами, если порой три верхнихъ голоса и два нижнихъ или два верхнихъ и три нижнихъ будутъ раздѣлены октавой. Удвоеніе терцій и квинтъ въ пятиголосномъ сложеніи встрѣчается чаще, чѣмъ въ четырехголосномъ, но и здѣсь подлежитъ тѣмъ-же ограниченіямъ, что и раньше (удвоеніе терціи при параллельномъ движеніи допускается только въ созвукахъ параллельныхъ и вводносмѣнныхъ; нельзя, вообще, удваивать тѣхъ терцій, которыя являются вводъ-

ными тонами по отношенію къ тоникѣ). Наглядным примѣромъ можетъ послужить слѣдующій (одинадцатый) образецъ. Верхній голосъ въ скрипичномъ ключѣ.



(11-й образецъ).



Задачи 237—240 (на пять голосовъ).

237) ¢ : $T \mid D^7\ T \mid S^6\ D^7 \mid {}^{+}T^{II<}\ S^{7<} \mid \quad \mid \quad S^6 \mid$
$D\ S \mid {}^0S\ D \mid T$

238) $^3/_2$: $^0T \mid {}^0S\ ..^{VII}\ D \mid {}^0T^{2>}\ T^{VI}\ S^{III<} \mid D\ \overset{IX<}{S^{III<}}\ D^{6>} \mid$
$S^{III<}\ S^{VII\ VIII} \mid D^+\ \overset{VII}{S^{III<}}\ D^+ \mid {}^0T\ {}^0S^{2>}\ .. \mid D^{6>\ 5}_{4\ \ \ 3}\ {}^7 \mid {}^0T$

239) $^3/_4$: $T \mid S^6\ D\ \overset{7}{\therefore} \mid Tp\ S^{6\ 5}_{6\ -} \mid D\ T \mid \quad \mid \quad \mid$
$Sp\ D^2\ \overset{1}{\therefore} \mid T\ {}^0S\ D \mid T$

240) ¢ : $\underset{V}{{}^0T}\ \overset{VI}{S^{V<}} \mid D\ \underset{V}{{}^0T} \mid \underset{III}{S}\ .. \mid D\ \underset{III}{T} \mid \overset{VII}{S^{III<}}\ \underset{V}{..} \mid D^{6>}_{5} \mid$
$S^{III<} \mid D^{6>\ 5}_{4\ \ \ 3} \mid {}^0Sp\ S^{VII} \mid D\ \underset{3}{..} \mid {}^0T$

241) $^3/_2$: $^0Sp\ {}^0S^{2>}\ I \mid D^6_4\ \overset{7}{\therefore}\ Tp \mid Sp\ Tp\ Sp \mid \underset{3}{D}\ T\ \underset{3}{S} \mid$
$D^7 \mid \quad \mid S\ D^6_4\ \overset{+}{\therefore} \mid T$

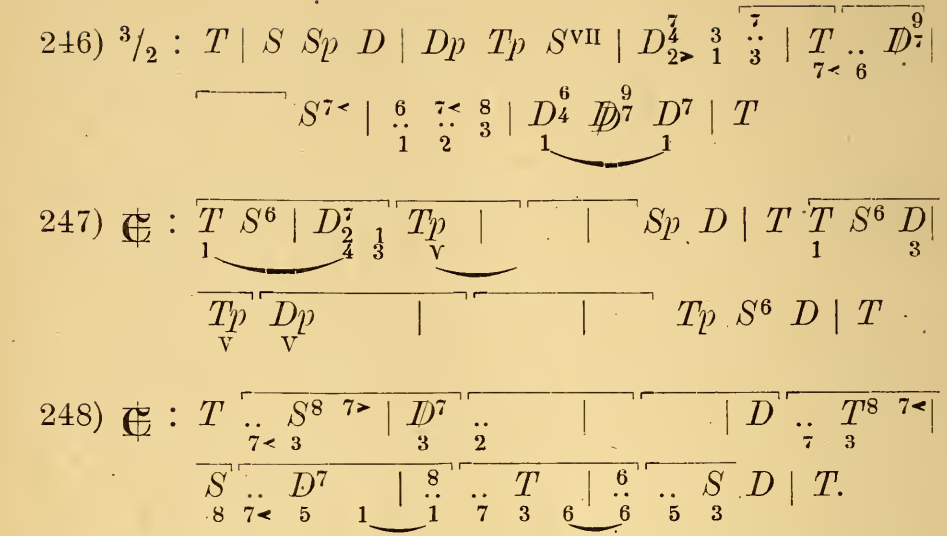
242) ¢ : $T \mid S^{7<}\ D^9_7 \mid \overset{8}{\therefore}\ Tp \mid {}^0S\ D^6_4 \mid \overset{+}{\therefore}\ T \mid D\ Sp \mid \quad \mid$
$D^7 \mid T$

243) ¢ : $S^{VII}\ D^7 \mid {}^0T\ {}^0D \mid {}^0Sp\ {}^0S \mid \quad \mid \quad \mid {}^0T \mid$
$^0S\ D \mid {}^0T$

244) $^3/_4$: $Tp\ Sp\ D \mid T\ \underset{3}{S}\ D \mid T\ \underset{3}{D}\ Tp \mid \quad \mid \quad \mid$
$Sp\ D \mid T$

245) $^3/_2$ $^0T \mid ..^{VII}\ S^{VII}\ D \mid {}^0T\ S^{\overset{V}{III}\ \overset{IV}{IV}\ \overset{III}{V}\ \overset{V}{III}} \mid {}^0Dp\ D^{\overset{V}{III}\ \overset{IV}{IV}\ \overset{III}{V}\ \overset{V}{III}} \mid$

$\mid D^{7}_{2>}\ {}^1 \mid {}^0T\ S^{VII}\ .. \mid \underset{1}{D^{6>}_4}\ S^{VII}\ \underset{1}{D^7} \mid \underset{V}{..} \mid \underset{V}{{}^0T}$



§ 12. Промежуточныя каденціи.

Нѣкоторые, болѣе даровитые, ученики замѣтили, можетъ быть, уже въ предъидущихъ работахъ, что мы избѣгали хроматическихъ измѣненій, ведущихъ въ близкія тональности, что, вѣроятно, порой производило впечатлѣніе нѣкоторой неестественности и насильственности. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, гдѣ мы строго держались гаммовой гармоніи, а изъ внѣ гаммовыхъ аккордовъ исключительно употребляли только самые обыденные ($^0S^{2>}$, $^+D^{II<}$, $S^{III<}$, $D^{3>}$, $\mathbb{D}$, $\S$, $^0{}_0\mathbb{D}$, $^0{}_0\S$), ученикамъ порой, можетъ быть, приходили на умъ другіе обороты, на которые они наталкивались по опыту, и разсмотрѣніемъ которыхъ мы теперь займемся. Дѣлали мы это преднамѣренно, и результаты оправдаютъ нашъ образъ дѣйствій. *Главной задачей нашей было развить въ ученикѣ чувство тональности до возможно высшей степени,* научить его понимать даже и далекія, повидимому, гармоніи съ точки зрѣнія одной господствующей тоники. Въ настоящемъ параграфѣ мы познакомимся съ тѣми гармоническими оборотами, которые носятъ обыкновенно названіе

отклонсній въ отличіе отъ настоящей модуляціи, т. е. дѣйствительной перемѣны тональности; мы дѣлаемъ такимъ образомъ, какъ-бы шагъ въ противоположную сторону по отношенію къ только что указанному развитію чувства тональности, но это только такъ кажется. Разумная система гармоніи должна охватить единствомъ пониманія возможно болѣе широкое поле. Тоже постараемся мы сдѣлать и здѣсь. Настоящую модуляцію *) мы можемъ сравнить съ послѣдованіемъ тоники и какого-либо другого аккорда; такимъ образомъ, новыя тоники, достигнутыя посредствомъ модуляцій, слѣдуетъ разсматривать и понимать подобно тому, какъ мы разсматриваемъ и понимаемъ въ предѣлахъ строя отдѣльные аккорды,—т. е. считать эти новыя тоники *носительницами тональныхъ функцій*, только *въ болѣе широкомъ смыслѣ*. При отклоненіяхъ этотъ взглядъ будетъ вполнѣ опредѣленно выраженъ тѣмъ, что въ новыхъ достигнутыхъ тоникахъ мы не будемъ даже мѣнять обозначенія ихъ тональной функціи; короче говоря, *мы сдѣлаемъ каденціи къ каждой изъ гармоній, дѣйствительно или мнимоконсонирующихъ, которыя были разсмотрѣны нами до сихъ поръ соотвѣтственно ихъ положенію въ строѣ; на каждую изъ этихъ гармоній мы будемъ смотрѣть какъ на тонику* **), *что однако нисколько не измѣнитъ ихъ тональныхъ функцій* ***).

Возьмемъ простѣйшую форму каденціи, соединеніе тоники съ ея однородными (по наклоненію) доминантами:

$$T—S—D—T \text{ и } {}^0T—{}^0D—{}^0S—{}^0T$$

Она приметъ совсѣмъ иной видъ, если мы обратимъ каждую гармонію въ доминанту послѣдующаго аккорда посредствомъ прибавки къ ней внѣгаммоваго тона (7♮ или VII♮ тоники) или же посредствомъ хроматическаго измѣненія ея аккордоваго тона:

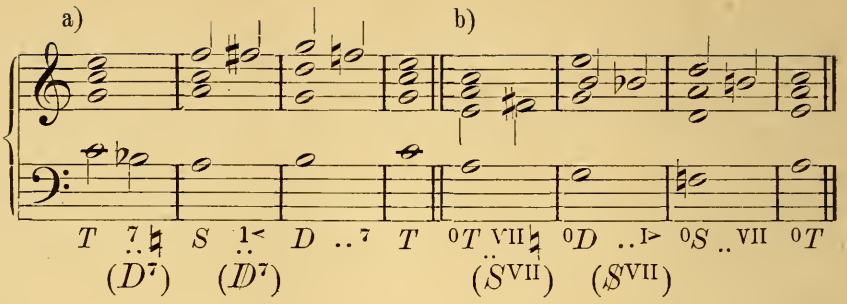
---

*) (Какъ послѣдованіе двухъ строевъ, главнаго и послѣдующаго). *Примѣч. переводч.*

**) Особую, временную. *Примѣч. переводч.*

***) По отношенію къ главному строю. *Примѣч. переводч.*

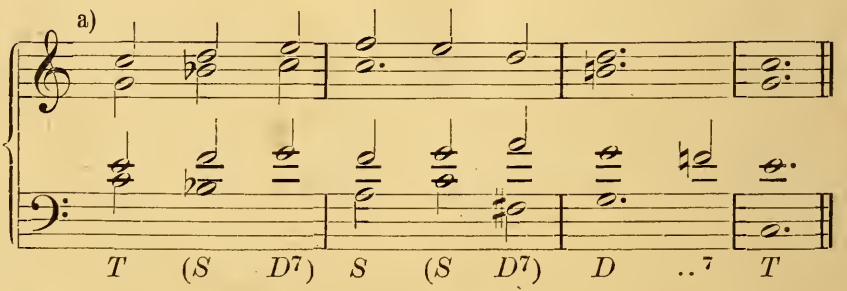
150.



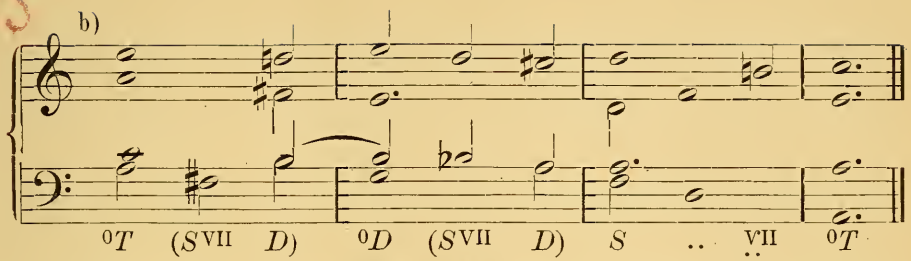
Обозначеніе измѣненій тональныхъ гармоній (посредствомъ 7♮, VII♮; 1<, I>), не представляетъ здѣсь неудобствъ и весьма легко понимается (т. е. при чтеніи легко претворяется въ живыя гармоническія представленія); но въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ не одинъ, а два или болѣе аккорда относятся къ слѣдующей за ними гармоніи, какъ къ (временной) тоникѣ, гораздо удобнѣе, да и правильнѣе (ибо больше соотвѣтствуетъ дѣйствительному процессу гармоническаго мышленія) обозначать измѣненныя гармоніи, какъ доминанты слѣдующихъ за ними аккордовъ. Такое соотношеніе между аккордами мы будемъ обозначать посредствомъ заключенія соотвѣтственныхъ гармоній въ круглыя скобки (какъ уже и сдѣлали въ прим. 150, гдѣ въ нижнемъ ряду помѣщены дополнительныя обозначенія).

Правило: *Обозначенія, заключенныя въ круглыя скобки, не слѣдуетъ понимать съ точки зрѣнія главнаго строя; онѣ превращаютъ аккордъ, непосредственно слѣдующій за скобками, въ тонику*) и относятся къ строю этой тоники*, напр.

151.

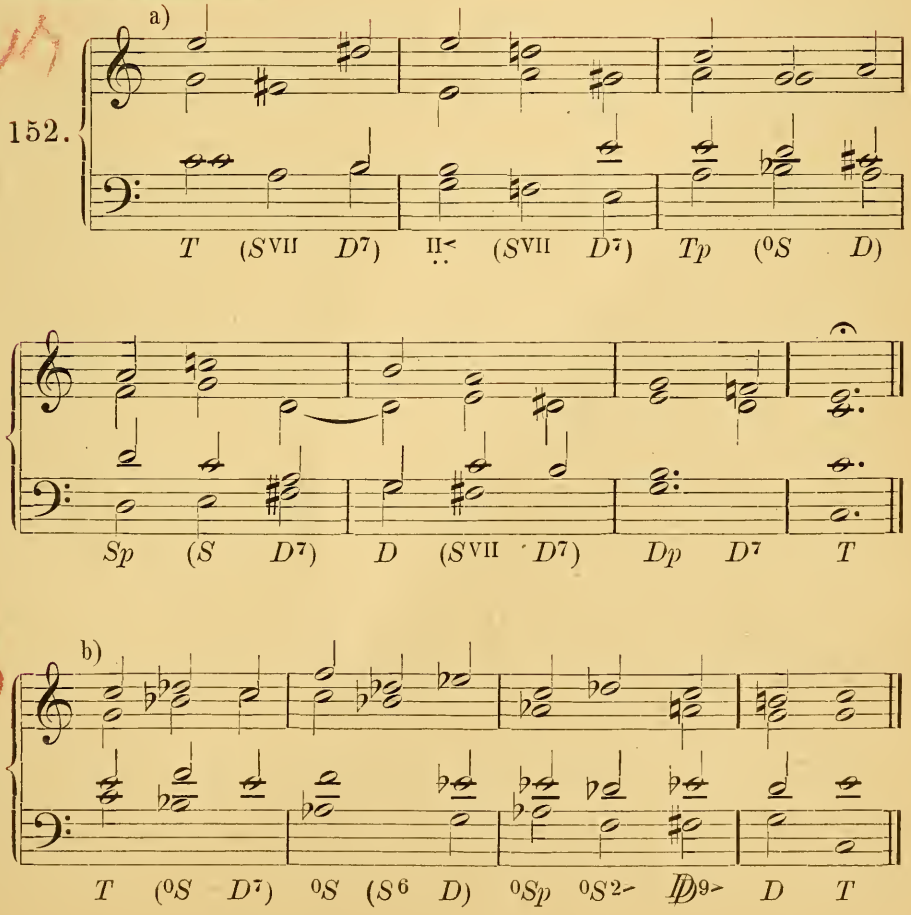


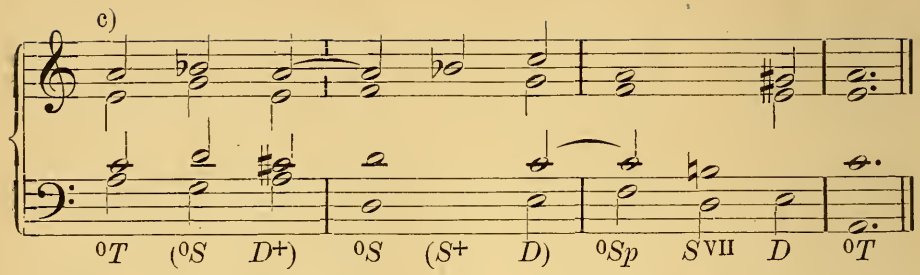
*) Временную. *Примѣч. переводч.*



Этотъ новый способъ дастъ намъ множество новыхъ оборотовъ, такъ какъ подобныя промежуточныя каденціи можно сдѣлать не только къ главнымъ гармоніямъ строя, но и ко всѣмъ параллельнымъ и вводносмѣннымъ созвукамъ:

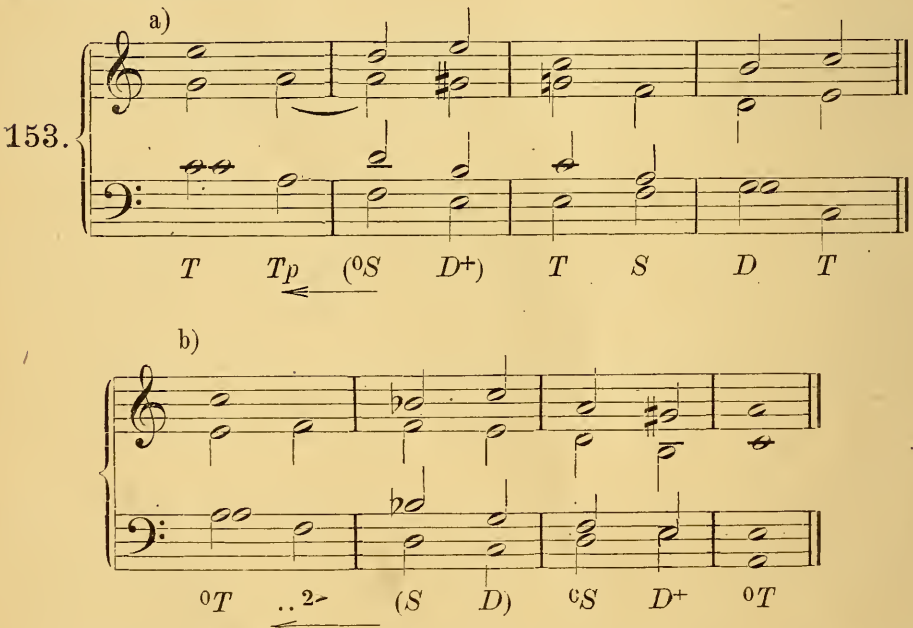
152.





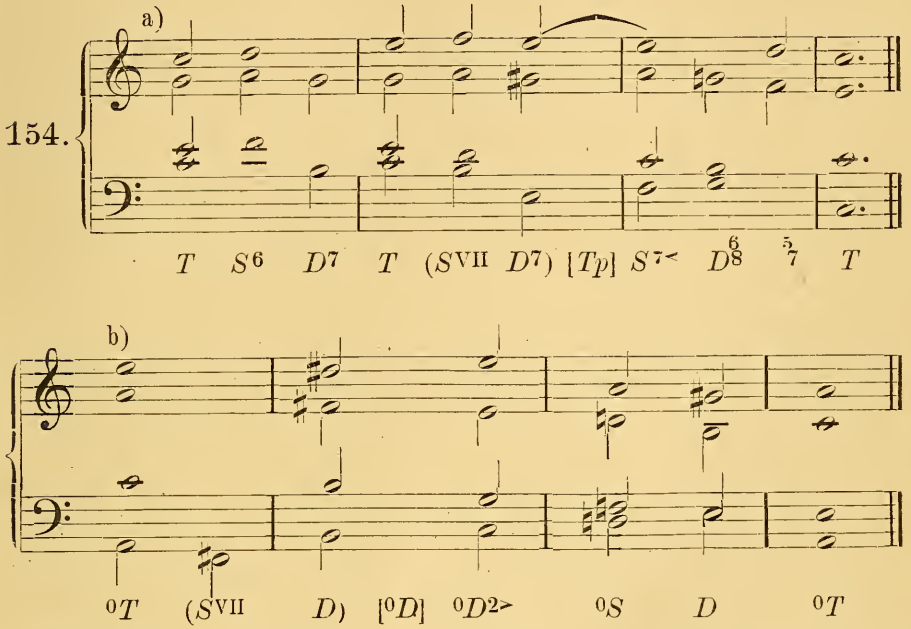
Не рѣдко случается, что подобная промежуточная каденція съ доминантами аккорда, вполнѣ понятнаго въ предѣлахъ главнаго строя, начинается именно съ этого аккорда, но не приводитъ насъ снова къ нему; тогда стрѣла, обращенная назадъ остріемъ и помѣщенная подъ скобками служитъ указаніемъ, что аккордъ, предшествующій скобкамъ, является въ данномъ случаѣ тоникой (временной).

153.



Въ такихъ случаяхъ на мѣстѣ тоники, къ которой должна была-бы привести промежуточная каденція и которую слушатель ожидаетъ услышать, появляется другой аккордъ. При этомъ весьма часто бываетъ, что и

передъ промежуточной каденціей нѣтъ тоники этой каденціи, и такимъ образомъ, вовсе нѣтъ на лицо того аккорда, къ которому относится протежуточная каденція; такой случай мы будемъ обозначать посредствомъ *заключенія этого подразумѣваемаго аккорда въ угловатыя скобки, помѣщая ихъ всѣдъ за круглыми скобками*:



Правило: *аккордъ, заключенный въ угловатыя скобки, только въ нашемъ представленіи является тоникой предшествующей ему промежуточной каденціи, заключенной въ круглыя скобки, на самомъ-же дѣлѣ онъ большей частью вовсе не появляется въ каденціи.*

Для того, чтобы легко освоиться съ этимъ новымъ способомъ обозначенія и научиться быстро представлять себѣ соотвѣтственныя ему гармоническія послѣдованія, слѣдуетъ, при встрѣчѣ съ нимъ, прежде всего обратить вниманіе на аккордъ, заключенный въ угловатыя скобки, и затѣмъ уже, исходя изъ этого аккорда, какъ изъ тоники, разсмотрѣть гармоническія обозначенія, заключенныя въ круглыя скобки.

Слѣдующія далѣе задачи предназначены для четырехъ

духовыхъ инструментовъ, а именно для гобоя, кларнета, валторны и фагота. Гобой нотируется въ скрипичномъ ключѣ, фаготъ въ басовомъ; что касается кларнета и валторны, то они относятся къ числу транспонирующихъ инструментовъ и нотированіе ихъ отличается нѣкоторыми особенностями. Чтобы разъ навсегда имѣть правильное представленіе о транспонирующихъ инструментахъ, надо запомнить прежде всего, что основной тонъ того строя, именемъ котораго они называются, нотируется у нихъ какъ *c*, напр. нота *c* для валторны in F обозначаетъ тонъ *f*; это же *c* для кларнета in A обозначаетъ тонъ *a*, для трубы in B—тонъ *b* и т. д.; всѣ остальныя ноты слѣдуетъ понимать какъ обозначеніе интерваловъ, отсчитываемыхъ—въ нотировкѣ—отъ *c*, а на самомъ дѣлѣ—отъ основного тона инструмента*); такъ напр. ноту *fis* слѣдуетъ понимать вообще, какъ увеличенную кварту; поэтому если эта нота написана для валторны in A, то она обозначаетъ *dis* (увеличенная кварта отъ *a*); для кларнета in B она обозначаетъ *e* (увеличенная кварта отъ *b*), для трубы in E—обозначаетъ *ais* и т. д. Затѣмъ, надо еще запомнить, какой инструментъ транспонируетъ вверхъ и какой внизъ. Кларнеты и валторны (съ которыми мы теперь знакомимся) транспонируютъ внизъ. Въ нашихъ задачахъ мы будемъ пользоваться только тѣми кларнетами, которые употребляются въ симфоническомъ оркестрѣ, т. е. кларнетами in C, in B и in A. Кларнетъ in C вовсе не транспонируетъ (такъ какъ *c'* и будетъ обозначать у него *c'*); кларнетъ in B транспонируетъ на тонъ внизъ; кларнетъ in A—на малую терцію внизъ. *Кларнетъ C слѣдуетъ употреблять только для задачъ въ C-dur'ѣ; кларнетъ B для всѣхъ строевъ съ бемолями въ ключѣ; кларнетъ A для всѣхъ строевъ съ діэзами въ ключѣ, а также для A-moll'я.* Число валторнъ, какими мы будемъ пользоваться, соотвѣтствуетъ числу полутоновъ гаммы, т. е.=12; такимъ образомъ, у насъ будутъ валторны: *H*, *B (Ais)*, *A*, *As*

*) Т. е. того тона, именемъ котораго инструментъ называется. *Примѣч. переводч.*

(Gis), *G*, *Fis (Ges)*, *F*, *E*, *Es (Dis)*, *D*, *Des (Cis)*, *C*; да кромѣ этихъ низкія валторны *H*, *B* и *A*, транспонирующія еще на октаву ниже одноименныхъ предъидущихъ. Валторны мы будемъ нотировать въ скрипичномъ ключѣ и безъ всякаго ключевого обозначенія строя (какъ принято въ симфоническихъ партитурахъ); необходимые же знаки (♭ или ♯) проставляются у каждой ноты отдѣльно. Что касается кларнета, то здѣсь въ ключѣ проставляется такое количество знаковъ, которое получается отъ вычитанія числа знаковъ натуральнаго строя инструмента (натуральный строй кларнета in B—B-dur=2♭; натуральный строй кларнета in A—A-dur=3♯) изъ числа знаковъ, обусловленнаго строемъ задачи, напр.:

Строй задачи : As-dur=4♭
Натур. строй кларнета in B : B-dur=2♭
Остатокъ=2♭; это количество бемолей и слѣдуетъ проставить въ строкѣ кларнета;

или, строй задачи : Gis-moll=5♯
Натур. строй кларнета in A : A-dur=3♯
Остатокъ (проставить)=2♯

Если въ строѣ задачи меньше знаковъ, чѣмъ въ натуральномъ строѣ кларнета, то разница въ числѣ проставляется въ ключѣ, при чемъ вмѣсто бемолей проставляются діэзы, а вмѣсто діэзовъ—бемоли; напр.:

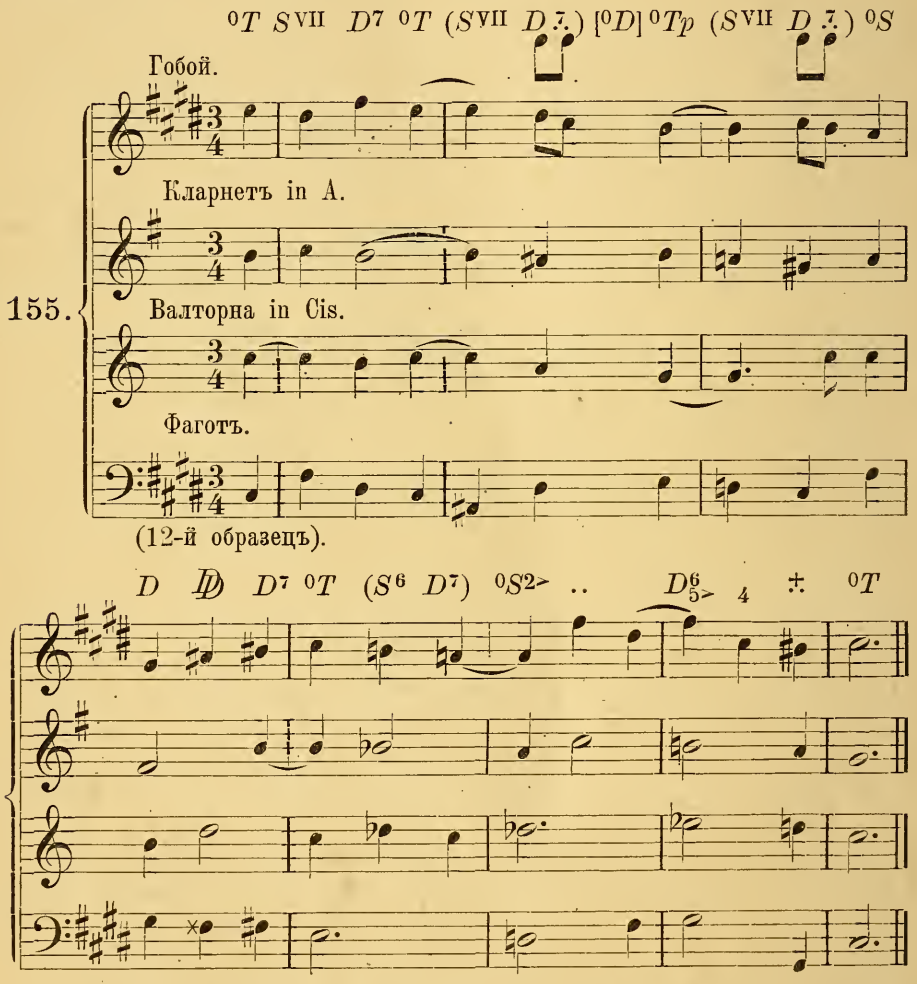
Натур. строй кларнета : B-dur=2♭
Строй задачи : D-moll=1♭
Въ ключѣ кларнета проставляется=1♯

Натур. строй кларнета : A-dur=3♯
Строй пьесы : A-moll=0♯
Въ ключѣ кларнета проставляется=3♭

Кларнетъ у насъ замѣнитъ альтовый голосъ, валторна—теноровый; если только ученикъ при этомъ не будетъ выходить за извѣстные уже ему нормальные предѣлы каждаго голоса, то ему не будетъ грозить опасность написать для новыхъ инструментовъ что-нибудь неисполнимое. Болѣе подробное разсмотрѣніе свойствъ и при-

роды каждаго инструмента было-бы здѣсь излишне (Желающіе могутъ обратиться за этимъ къ книжкѣ: „Katechismus der Musikinstrumente“ von H. Riemann*). Мы хотимъ только постепенно и основательно подготовить ученика къ чтенію партитуръ; и въ этомъ отношеніи мы дѣлаемъ значительный шагъ впередъ, введя въ задачи употребленіе транспонирующихъ инструментовъ.

Иллюстраціей къ вышесказанному можетъ служить слѣдующій (двѣнадцатый) образецъ.



*) На русскомъ языкѣ этой книги нѣтъ и ее можно замѣнить однимъ изъ руководствъ Праута, Гиро, Геварта и др., существующихъ на русск. яз. *Пр. пер.*

Задачи 249—263 (для гобоя, кларнета, валторны и фагота).

249) $\mathfrak{E}$: $T\ (\mathbb{D}^{7} \mid D\ \overset{7}{\cdot\cdot}) \mid Sp\ \mathbb{D} \mid D\ \overset{7}{\cdot\cdot} \mid (S^{\mathrm{VII}}\ D) \mid [Sp]\ \mathbb{S}\ S \mid$
$\overset{2}{\mathbb{D}^{7}}\ \overset{6}{D}\ \overset{5}{} \mid T$

250) $\mathfrak{E}$: ${}^{0}T\ {}^{0}D \mid T^{\mathrm{VII}}\natural\ \mathbb{D} \mid D\ \overset{7}{\cdot\cdot} \mid {}^{0}T^{2>}\ {}^{0}S \mid D\,(D^{7}) \mid [{}^{0}S]\ {}^{0}Sp$
$\mathbb{D}^{9>} \mid D^{6>}_{4}\ \overset{5}{3} \mid {}^{0}T$

251) $\mathfrak{E}$: ${}^{0}T^{2>} \mid S^{\mathrm{VII}}\ \underset{3}{D} \mid {}^{0}Tp\ \mathbb{D}^{9>} \mid \overset{8}{5>}\ D^{7} \mid {}^{0}T^{2>}\ (D^{7}) \mid {}^{0}S\ \cdot\cdot^{\mathrm{VII}} \mid$
$D\ {}^{0}T \mid \underset{\mathrm{VII}\natural}{\cdot\cdot}\ D^{7} \mid {}^{0}T$

252) $\mathfrak{E}$: $\mathbb{D}^{7}\ S^{\mathrm{VII}} \mid D^{7}\ {}^{0}T \mid {}^{0}S\ (S^{\mathrm{VII}} \mid D)\ \cdot\cdot \mid \mathbb{S}^{\mathrm{VII}}\ {}^{\mathrm{VIII}} \mid$
$D\ {}^{0}T^{2>} \mid S^{\mathrm{III}<}\ D \mid {}^{0}T$

253) $\mathfrak{E}$: ${}^{0}T \mid \cdot\cdot^{\mathrm{II}<}_{\mathrm{VII}\natural}\ {}^{\mathrm{I}} \mid S^{\mathrm{VII}}_{\mathrm{III}<}\ D \mid {}^{0}T\ {}^{0}S \mid D\cdot(D) \mid D\ (S^{\mathrm{VII}} \mid$
$D^{7})\ {}^{0}S \mid D^{6>}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid {}^{0}T$

254) $\mathfrak{E}$: $T \mid \overset{7}{\cdot\cdot}\natural\ {}^{0}S \mid D\,({}^{0}S \mid D\ \overset{7}{\cdot\cdot}) \mid [Tp]\ S\,(D^{7}) \mid {}^{0}S^{2>}\ \mathbb{D}^{9>} \mid$
$D^{6}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid \underset{1}{T}\ \overset{6>}{\underset{\cdot\cdot}{2}} \mid \overset{5}{\underset{1}{3}}$

255) $^{3}/_{2}$: $\underset{3}{\mathbb{D}^{9>}}\ \underset{7}{D} \mid (\mathbb{D}^{9>})\ Sp\ \underset{3}{D} \mid T\ S^{\overset{7<}{5<}\ \overset{6}{6}}_{4\natural\ \ 3} \mid D^{6}_{4}\ \mathbb{D}\ \overset{7}{\cdot\cdot} \mid D\ \overset{7}{\underset{\cdot\cdot}{2>}}\ 1 \mid$
$Tp\ Sp\ Dp \mid T\ \overset{7}{\cdot\cdot}\natural\ S \mid D^{6}_{4}\ S^{6}\ D \mid T$

256) $\mathfrak{E}$: $S^{\mathrm{VII}}_{\mathrm{IV}\ \mathrm{III}} \mid D^{\overset{7}{4}}_{2>}\ \overset{3}{1}\ (S^{\mathrm{VII}}\ D^{7}) \mid [{}^{0}S]\ {}^{0}S^{2>}\ \mathrm{I}\ {}^{\mathrm{IV}\ \mathrm{III}}_{\mathrm{VI}<\ \mathrm{V}} \mid$
$\mathbb{D}^{9>}\ {}^{10>}\ D^{6>}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid {}^{0}T$

257) $\mathfrak{E}$: $\mathbb{D}^{9>}_{5>}\ S^{\mathrm{VII}} \mid D^{7}\ {}^{0}T^{2>} \mid$ $= D \mid \cdot\cdot^{7}\ T \mid S\ D^{7} \mid$ ${}^{0}S^{2>}\ \mathbb{D}^{9>}_{3>} \mid$
$\underset{3}{\cdot\cdot}\natural\ D \mid {}^{0}T$

258) $^{3}/_{2}$: $S^{6}\ D\ \cdot\cdot^{7} \mid T\ Tp\ \cdot\cdot^{\mathrm{I}>}_{\mathrm{VI}}$ $= S^{\mathrm{VII}} \mid D^{6}_{4}\ \overset{+}{\cdot\cdot}\ \overset{7}{\cdot\cdot} \mid (D)\ Tp\ \cdot\cdot$ $= Dp \mid$
$Sp\ {}^{0}S\ {}^{0}S^{2>} \mid D^{\overset{8}{6}\ \overset{7<}{6>}\ \overset{8}{5}}_{4} \mid T$

259) $\mathfrak{E}$: $T\,(D^{7}) \mid Tp\,(D^{7}) \mid Sp\,(D^{7}) \mid D\ \cdot\cdot^{7} \mid T\ \cdot\cdot^{7}\natural \mid S\ \mathbb{D}^{9>} \mid$
$D^{6}_{4}\ \overset{7}{\cdot\cdot} \mid T$

260) $^{3}/_{4}$: D | ^{0}T ^{0}Sp | $^{0}S^{2>}$ I | D $\overset{7}{\underset{3}{..}}$ | $^{0}T^{2>}$ $[D^{7}]$ | .. $\not{D}^{9>}_{5>}$ |
$D^{6>}_{4}$ $\overset{+}{\cdot\cdot}$ | ^{0}T

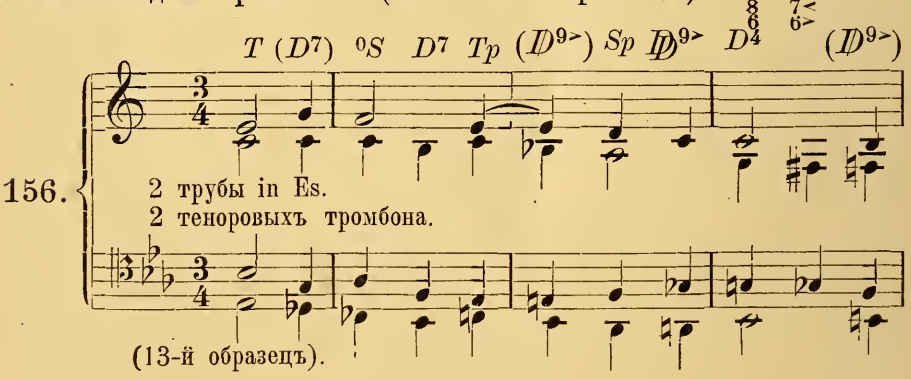
261) $\mathbb{C}$: ^{0}T $..^{2>}$ | S^{VII} D | ^{0}T $=^{+}T^{\text{II}<}$ D^{7} | $=^{0}Tp$ D | ^{0}T $=Sp$ D |
$=^{0}Tp$ S^{VII} | $D^{6>}_{4}$ $\overset{7}{\cdot\cdot}$ | ^{0}T

262) $\mathbb{C}$: T^{6} ^{5} | $S^{7<}$ ^{6} $=S^{\text{VI}}$ | $..^{\text{VII}}$ (D^{7}) | $=S^{\text{VII}}$ D $\overset{7}{\underset{3}{..}}$ | D^{+} $=S^{\text{III}<}D^{7}$ |
$=Dp$ Sp | D^{6}_{4} $\overset{+}{\cdot\cdot}$ | T
^{0}T

263) $\mathbb{C}$: T $..^{7<}$ | S $\not{D}^{9>}$ | D^{6}_{4} $\overset{7}{\underset{1}{..}}$ | Tp (D^{7}) | S T |
S^{6} $=S^{\text{VI}}$ $..^{\text{VII}}$ | $=D^{6}_{1<}$ $^{5}_{1\sharp}$ | T
D

Задачи 264—280 (для 2 трубъ и 2 теноровыхъ тромбоновъ).

Трубы нотируются, какъ и валторны (безъ ключевого обозначенія); но онѣ звучатъ на октаву выше*). Трубъ существуетъ множество, отъ высокой B до низкой A**). Теноровый тромбонъ не транспонируетъ, и нотируется въ теноровомъ ключѣ съ обыкновеннымъ ключевымъ обозначеніемъ. Слѣдующія задачи слѣдуетъ писать на двухъ нотныхъ линейкахъ; на верхней – двѣ трубы, на нижней—два тромбона (см. 13-й образецъ):

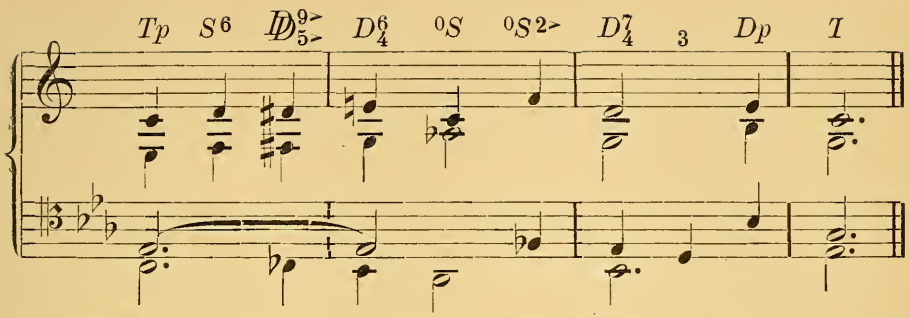


156. 2 трубы in Es.
2 теноровыхъ тромбона.

(13-й образецъ).

*) Чѣмъ одноименныя имъ валторны; иначе говоря, трубы вообще транспонируютъ вверхъ (см., впрочемъ, далѣе). *Примѣч. переводч.*

**) Ср. съ тѣмъ, что сказано было выше относительно низкихъ валторнъ. *Примѣч. переводч.*



Слѣдуетъ всегда выбирать такія трубы, которыя буквально соотвѣтствовали бы строю задачи*). Что касается тромбоновъ, то они, какъ намъ извѣстно, не транспонируютъ, и стало быть нотируются всегда соотвѣтственно строю задачи. Въ этихъ учебныхъ задачахъ ученикъ долженъ предпочитать низкія трубы in A и in B**) высокимъ трубамъ того-же наименованія, такъ какъ для первыхъ потребуется меньше добавочныхъ линій.

264) 𝄞 : ^0T .. | ^0D S^{VII} | .. D | ^0T (D^7) | ^0S .. | T^0 $S^{III<}$ | $D^{9>}$ D | ^0T

265) 𝄞 : $^0S^{2>}$ $D^{9>}$ | D $^0T^{2>}$ | S^{VII} $^{II}_{VIII}$ | D $(D^{9>})$ | ^0S ^0T | ^{VII} D^7 | $S^{VI}_{III<}$ D^7_3 | ^0T

266) 𝄞 : T Tp | S Sp | D | Tp (D^7) | .. (D^7) | Sp S^{VII} | D^6_4 | T

267) 𝄞 : T | S | $(S^{VII}$ ^{VIII} | D | Tp $(S^{VII}$ | D | Dp $D^{9>}$ | D^6_4 | T

268) 𝄞 : $S^{6<}$ | D^6 $^5_7$ | (D) $[Tp]$ S | $^0S^{2>}$ (D) | ^0Sp $D^{9>}$ | $D^{9>}$ T | $^+D^{II<}$ ^{1} | T $^{4<}_2$ | T

269) 𝄞 : T ^0Sp | $D^{3>}_{=S^{III<}}$ $^{VII}_D$ | $=^0S$ ^{VII} | D | $^0T^{2>}$ $^0S^{2>}$ | D^6_4 | T

*) Т. е. если задача съ 3♯, то слѣдуетъ взять трубу A, если съ двумя бемолями—трубу B и т. д. *Примѣч. переводч.*

**) Эти трубы звучатъ на октаву выше соотвѣтственныхъ низкихъ валторнъ и, стало быть, транспонируютъ на малую терцію или на тонъ внизъ. *Примѣч. переводч.*

270) $\mathfrak{E}$: $^0T \mid S^{\mathrm{VII}}\ \not{D}^7 \mid D^+\ Tp \mid {}^0Sp\ D \mid {}^0S\ D \mid {}^0T\ {}^0S^{2>} \mid D^{6>}_4\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid {}^0T$

271) $\mathfrak{E}$: $^0T\ Tp \mid (D\ Dp \mid S)\ {}^0S \mid D\ (D^7) \mid {}^0Tp\ (D^7) \mid {}^0S\ \overset{\mathrm{VII}}{\cdot\cdot} \mid D^{6>}_4\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid {}^0T$

272) $^{-3}/_2$: $\not{D}^{9>}\ D\ (\not{D}^{9>}) \mid Tp\ {}^0S^{2>}\ (D^7) \mid \cdot\cdot\ {}^0Sp\ \not{D}^{9>}_{5>} \mid D^{6\natural}_4\ \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T$

273) $\mathfrak{E}$: $T \mid (S^{\mathrm{III}<}\ D) \mid [Tp]\ S\ (S^6 \mid D)\ S \mid (S^{\mathrm{VII}}\ D) \mid Sp\ S^{\mathrm{VII}} \mid D^8_6\ {}^7_5 \mid T$

274) $\mathfrak{E}$: $^0T^{2>}\ D \mid S^{\mathrm{III}<}\ {}^+Dp \mid \overset{\mathrm{VII}}{\not{S}^{\mathrm{III}<}}\ D \mid {}^0Sp\ \cdot\cdot^{7<} \mid (S^6\ D^7) \mid [{}^0Tp]\ (S^{\mathrm{VII}}\ D) \mid [{}^0S]\ S^{\mathrm{VII}}\ D \mid {}^0T$

275) $\mathfrak{E}$: $T\ S \mid D\ Tp \mid (S^{\mathrm{VII}}\ D) \mid D\ \underset{3}{\cdot\cdot} \mid (T^{\mathrm{VII}\natural}\ D) \mid {}^+T^{\mathrm{II}<}\ S \mid \not{D}^{9\natural}\ D \mid T$

276) $\mathfrak{E}$: $T \mid Sp\ (D) \mid \cdot\cdot\ \overset{\mathrm{VII}}{\cdot\cdot} = S^{\mathrm{VII}} \mid D\ \underset{\cdot\cdot}{\overset{7}{1}}{}^{<} \mid = Dp\ D\ Tp \mid Tp = D^{\mathrm{II}<}\ {}^1_7 \mid T\ \not{D}^{9>} \mid D^9_4\ {}^8_3 \mid T$

277) $\mathfrak{E}$: $T^6_4\ {}^5_{3>} \mid \not{D}\ S^{\mathrm{VII}} \mid (D^7_{2>}\ {}_1) \mid [Tp]\ (S^{\mathrm{VII}}\ D^7) \mid [Sp]\ S^6_4\ {}^5_{3>} \mid \not{D}^7_{5\natural}\ D^7 \mid T$

278) $^3/_2$: $(\not{D}^{9>}_{5>}\ D)\ [Tp]\ S \mid (D\ \overset{7}{\cdot\cdot})\ [{}^+T^{\mathrm{II}<}]\ T \mid (D\ \overset{7}{\cdot\cdot})\ {}^0S^{2>} \mid \not{D}^{9>}\ D^7\ T$

279) $\mathfrak{E}$: $^0S^{2>}\ \not{D}^{9>} \mid (\not{D}^{9>})\ Tp \mid (S^{\mathrm{VII}}\ D) \mid D\ (\not{D}^7_{5>} \mid D)\ [Tp]\ S \mid (\underset{7}{D})\ {}^0S^{2>} \mid \not{D}^{9>}_{5>}\ D \mid T$

280) $\mathfrak{E}$: $^0T \mid ({}^0S^{2>}\ \not{D}^{9>} \mid D)\ [{}^0D]\ S^{\mathrm{VII}} \mid D\ (S^{\mathrm{VII}} \mid D)\ {}^0S \mid {}^0T\ (S^{\mathrm{VII}} \mid D)\ [{}^0Dp]\ \not{D}^{9>} \mid S^{\mathrm{VII}}\ D^7 \mid {}^0T$

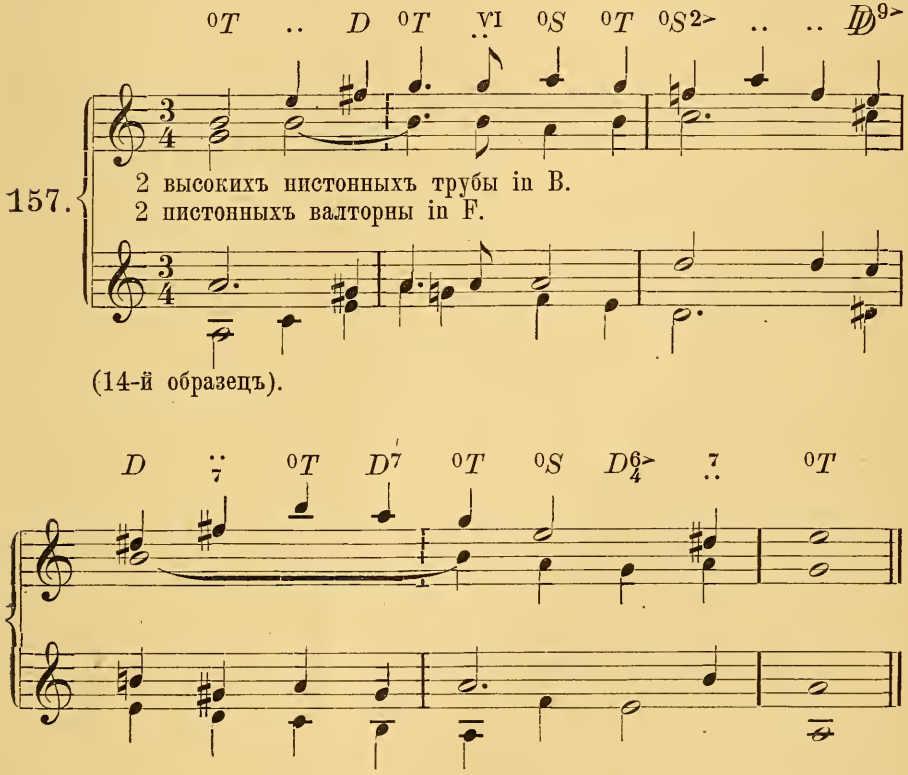
Задачи 281—289 (для двухъ высокихъ трубъ in B, съ пистонами, и двухъ валторнъ in F, съ пистонами *).

---

*) Вслѣдствіе особаго механизма (пистоновъ) этимъ трубамъ и валторнамъ гораздо болѣе доступенъ хроматизмъ, чѣмъ обыкновеннымъ (натуральнымъ); вслѣдствіе чего онѣ называются также „хроматическими“.

Примѣч. переводч.

Здѣсь транспонируютъ всѣ инструменты. Высокая пистонная труба in B нотируется всегда (безъ ключевого обозначенія) на октаву выше, чѣмъ трубы въ нашихъ предъидущихъ задачахъ*) (гдѣ мы примѣняли такъ называемое *корнетный* способъ нотированія), — иначе пришлось-бы почти всѣ ноты для нея писать сплошь на добавочныхъ линіяхъ снизу. Для лучшаго усвоенія сказаннаго можетъ послужить 14-й образецъ.



157.

^0T .. D ^0T $\overset{\text{VI}}{..}$ ^0S ^0T $^0S^{2>}$ .. .. $\not{D}^{9>}$

2 высокихъ пистонныхъ трубы in B.
2 пистонныхъ валторны in F.

(14-й образецъ).

D $\overset{..}{7}$ ^0T D^7 ^0T ^0S $D^{6>}_{4}$ $\overset{7}{..}$ ^0T

281) $\not{C}$: D $\not{D}^{9>}_{3}$ | D_{7} ($S^{\text{I}>\ \overline{\sim}\ 3}_{\text{VI}}$ | D_{5} $_{5>}^{7}$) | $\not{D}$ (D^7) | $\not{S}$ (D^7) | ^0Sp .. | $D^{7<\ 8}_{2>\ 1}$ | T

*) Вслѣдствіе чего она также транспонируетъ на тонъ внизъ, а не на малую септиму вверхъ. *Примѣч. переводч.*

282) $\mathfrak{E}$: $(D^7) \mid {}^0S^{2>}\ \mathrm{I} \mid \underset{7}{D}\ (S^{\mathrm{VII}} \mid D\ ..^7) \mid [{}^0S]\ \not{D}^{6>}_{>\ 1}\ \overset{5}{..} \mid$
$S^{\mathrm{VI}}\ (D^7) \mid {}^0Tp\ (S^{\mathrm{VII}}) \mid D^8_{6>\ 5}\ \overset{7}{..} \mid {}^0T$
$\longleftarrow$ III $\underline{\approx}$ 3

283) $\mathfrak{E}$: ${}^0T \mid \overset{\mathrm{III}<}{\not{S}^{\mathrm{VII}}}\ (\not{D}^{9>} \mid D)\ .. \mid \overset{\mathrm{III}}{..}\ \natural\ D^7 \mid {}^0T^{2>}\ D^+ \mid {}^0T$

284) $\mathfrak{E}$: ${}^0T \mid \not{D}^{9>}_{5>}\ D^{6>}_4 \mid S^{\mathrm{VI}}\ \not{D}^7 \mid D\ (\not{D}^{9>}) \mid {}^+Tp\ (D^7) \mid$
${}^0Sp\ {}^0S^{2>} \mid \not{D}^{9>}_{5>}\ D \mid {}^0T$

285) $\mathfrak{E}$: $\not{D}^{9>}\ {}^0T \mid S^{\mathrm{VII}}\ {}^0S^{2>} \mid = S^{\mathrm{VII}} \mid$
$= {}^0Sp \mid S^{\mathrm{VI}}\ D \mid {}^+Tp\ (D) \mid ..\ \overset{\mathrm{I}>}{..\mathrm{VI}} \mid$
$D^7\ {}^0T^{2>} \mid S^{\mathrm{VII}}\ D^7 \mid {}^0T$

286) $\mathfrak{E}$: ${}^0T\ ({}^0S \mid D)\ [{}^0Tp]\ D \mid {}^0T\ ({}^0Sp \mid {}^0S\ D) \mid [{}^0S]\ {}^0Sp\ \overset{7}{..} \mid$
${}^0S^{2>}\ \not{D}^{9>} \mid D^{6>}_4\ \overset{5}{3} \mid {}^0T$

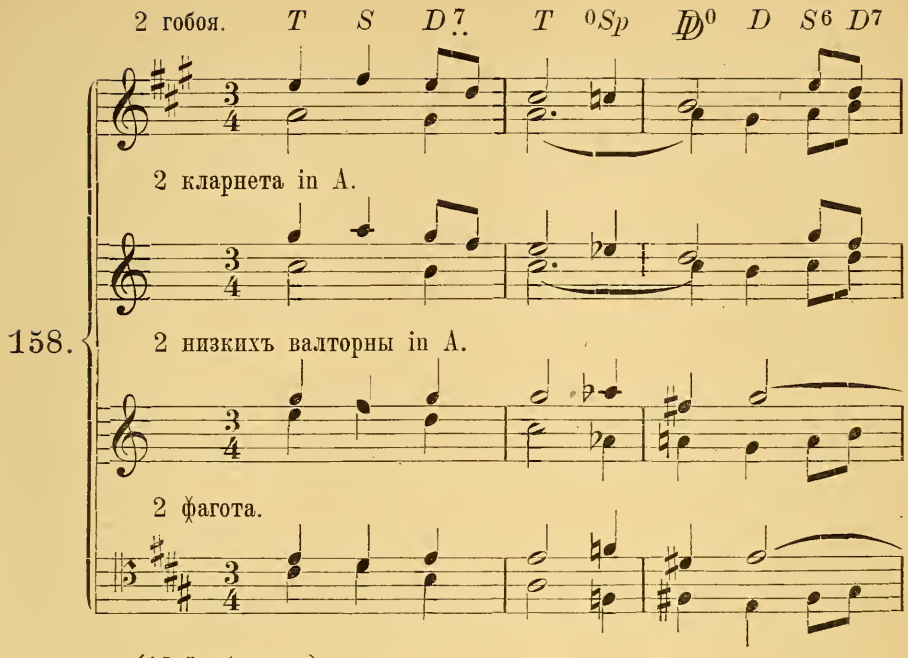
287) $\mathfrak{E}$: $T\ Tp \mid {}^+D^{\mathrm{II}<}\ 1 \mid {}^0S\ (\not{S}^{\mathrm{IX}<} \mid D)\ Tp \mid (\overset{6}{D}\ \overset{5}{\overset{7}{1<}}) \mid$
$[S]\ Sp\ {}^0S^{2>} \mid \mathrm{I}\ D \mid T$

288) $\mathfrak{E}$: ${}^0T \mid {}^0S^{2>}\ \not{D}^{9>} \mid D\ (S^{\mathrm{VII}} \mid D\ ..^7) \mid [{}^0S]\ {}^+Sp\ S^{\mathrm{VII}} \mid$
$D^7\ (D^{\mathrm{VII}} \mid D^7)\ [{}^0S]\ {}^0S^{2>} \mid ..\ D \mid {}^0T$

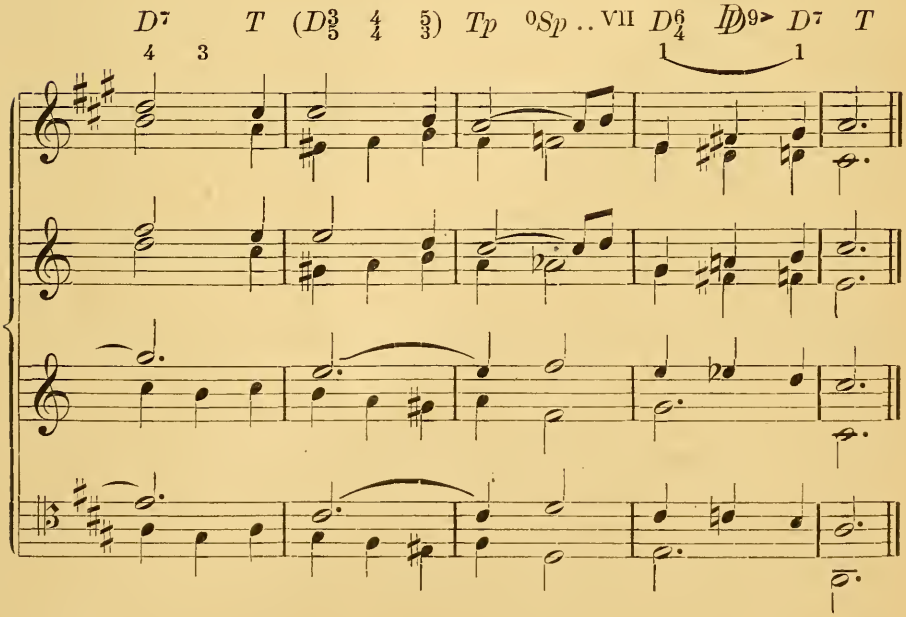
289) $\mathfrak{E}$: $T\ {}^0Sp \mid \not{D}\ D^7 \mid Tp\ {}^0S^{2>} \mid \not{D}^{9>}\ (D) \mid Dp\ (D^7) \mid$
$9> \underline{\approx}\ 3$
${}^0Sp\ {}^0S^{2>} \mid (S)\ D^7 \mid T$
$\longleftarrow$

Задачи 290—300 (для 2 гобоевъ, 2 кларнетовъ, 2 фаготовъ и 2 валторнъ).

Задачи эти слѣдуетъ писать на четырехъ линейкахъ, на каждой по парѣ инструментовъ: два кларнета въ унисонъ съ гобоями и двѣ валторны въ унисонъ съ фаготами, какъ показано въ 15-омъ образцѣ:



(15-й образецъ).



290) 𝄞 : $T\ {}^{0}Sp \mid (D)\ [Tp]\ T \mid {}^{0}S^{2>}\ \mathbb{D} \mid (\mathbb{D}\ D) \mid [Tp]\ T\ {}^{0}Sp \mid$
$(D)\ [Tp]\ D^{7} \mid T$

291) 𝄞 : ${}^{0}T \mid S^{\mathrm{VII}}\ D \mid {}^{0}T^{2>}\ (D) \mid {}^{0}S^{2>}$
$= S\ \ \mathbb{D}^{7} \mid D\ \ {}^{7}_{1<} \mid$
$= {}^{0}S \mid D^{6>}_{4}\ \ {}^{+} \mid {}^{0}T$
Tp

292) 𝄞 : $S^{7<}_{5<} \mid {}^{8}_{6}\ {}^{6<}_{1<} \mid Dp\ (\mathbb{D}^{9>}) \mid Tp\ \ S_{\mathrm{VII}} \mid D^{7}_{5>}\ {}_{3}\ T \mid S^{7<}_{2<}\ {}^{6}_{3} \mid$
$D^{6}_{9>}\ {}_{8}\ {}^{5} \mid T$

293) 𝄞 : $T\ {}^{5<} \mid S\ \mathbb{D}^{9>} \mid D\ {}^{7}_{1<} \mid Tp\ (D^{7}) \mid S\ (D^{7}) \mid Sp\ \mathbb{D}^{9>}_{5>} \mid$
$D^{6\sharp}_{4}\ {}^{5}_{3}\ {}^{7} \mid T$

294) 𝄞 : $T\ {}^{4<}_{2<} \mid {}^{5}_{3}\ {}_{3} \mid S\ {}^{4<}_{2<} \mid {}^{5}_{3}\ {}^{}_{3>} \mid \mathbb{D}^{7}_{5>}\ {}^{8}_{6>} \mid {}^{7}_{5>}\ D \mid \overset{\frown}{T}$

295) ${}^{3}/_{2}$: $T\ \mathbb{D}^{7}\ T \mid S^{6}_{5}\ D\ (D) \mid Sp\ \mathbb{D}^{7}\ D \mid D^{7}\ {}^{6>}_{4}\ {}^{5}_{3}) \mid$
$[Sp]\ S^{6}_{4}\ {}^{5}_{3>}\ D^{7} \mid T\ (D^{7})\ {}^{0}S^{2>} \mid \mathbb{D}\ D\ Dp \mid T$

296) ${}^{3}/_{4}$: $T^{\mathrm{VII}}\ D \mid {}^{0}T\ (S^{\mathrm{VII}}\ D) \mid [{}^{0}S]\ (S^{\mathrm{III}<}\ D\ {}^{7}) \mid [{}^{0}S]\ {}^{0}S^{2>}$
$D\ {}^{7}_{3} \mid (S^{\mathrm{VII}}_{\mathrm{III}}\ D^{6}\ {}^{5}_{7}) \mid [Tp]\ {}^{0}T\ \mathbb{D}^{3}_{5}\ {}^{4}_{4} \mid {}^{5}_{3}\ S^{\mathrm{III}}\ {}^{\mathrm{IV}}_{\mathrm{IV}} \mid$
${}^{\mathrm{V}}_{\mathrm{III}}\ D\ {}^{7} \mid {}^{0}T$

297) 𝄞 : $Tp \mid (\mathbb{D}^{9>} \mid D^{7}\ T \mid S^{6<}\ T \mid \mathbb{D}\ D^{7} \mid (D)\ Tp \mid$
${}^{0}S\ {}^{0}Sp \mid T$

298) 𝄞 : $T\ {}^{0}Sp \mid \mathbb{D}^{9>}\ D \mid {}^{0}T^{2>}\ D \mid (D)\ Tp \mid {}^{0}S\ {}^{0}Sp \mid \mathbb{D}\ D \mid$
$T^{6}_{4}\ {}^{4<}_{2<} \mid {}^{5}_{3}$

299) ${}^{3}/_{2}$: $T\ (S^{\mathrm{III}<}\ D^{+}) \mid Tp\ (S^{\mathrm{III}<}\ D) \mid {}^{0}S\ ({}^{0}S^{2>}\ D) \mid [{}^{0}S]\ {}^{+}Sp$
$Dp\ (\mathbb{D}^{9>} \mid Tp\ {}^{0}Sp\ {}^{0}S^{2>} \mid \mathbb{D}^{9>}\ D^{6}_{4}\ {}^{+} \mid {}^{0}Sp\ {}^{0}S \mid {}^{\mathrm{VII}} \mid T$

300) ${}^{3}/_{2}$: ${}^{0}Dp \mid {}^{0}Sp\ {}^{0}Tp\ {}^{0}S \mid D\ {}^{0}T\ (D^{7}) \mid {}^{0}S^{2>}\ (S\ D) \mid {}^{0}S\ \mathbb{D}^{9>} \mid$
${}^{0}T\ {}^{0}S\ \mathbb{D}^{9>} \mid D^{6>}_{4}\ {}^{9}\ {}^{8}_{5}\ {}^{7}_{3} \mid {}^{0}T$

Знакъ $\overline{\sim}$, встрѣчающійся здѣсь въ нѣкоторыхъ задачахъ, обозначаетъ энгармоническую замѣну одного тона другимъ (энгармоническую лигатуру, связку); напр., если мы въ задачѣ 290 примемъ за строй задачи D-dur, то знакъ $\overline{\sim}$ (см. эту задачу) обозначаетъ, что *b* (прима въ параллели минорной субдоминанты) энгармонически переходитъ въ *ais* (терцію въ доминантѣ параллельнаго созвука тоники).

Задачи какъ и вообще всѣ задачи, гдѣ указаны только тональныя функціи гармоніи, должны быть передѣланы въ самыхъ разнообразныхъ строяхъ. Такъ какъ въ нихъ нѣтъ даннаго голоса, да и голосоведеніе баса указано только изрѣдка, то они допускаютъ множество различныхъ обработокъ. *Огромное преимущество такого рода задачъ и заключается именно въ томъ, что они представляютъ ученику полнѣйшую свободу въ веденіи мелодіи:* Ученикъ не долженъ довольствоваться первымъ подвернувшимся ему подъ руки правильнымъ способомъ связыванія двухъ аккордовъ; онъ долженъ, кромѣ того, принимать въ соображеніе и мелодическій рисунокъ задачи, какъ нѣчто цѣлое,—по крайней мѣрѣ по отношенію къ сопрано и басу.

ГЛАВА IV.

Измѣненіе тональныхъ функцій (модуляція).

§ 13. Обращеніе простѣйшихъ гармоническихъ послѣдованій. Характерная фигурація.

Въ предъидущихъ нашихъ работахъ мы хотя и затрагивали модуляцію, но познакомились только съ немногими модуляціонными средствами; да и эти немногіе

способы излагались лишь при случаѣ, безъ подробныхъ разъясненій, которыя дали-бы возможность внести въ наши работы больше жизни и разнообразія. Нашей главной задачей было, какъ уже сказано, по возможности сильнѣе укрѣпить въ ученикѣ чувство тональности и расширить насколько возможно кругъ гармоническихъ образованій, доступныхъ пониманію съ точки зрѣнія одной тоники. Наши формулы, служащія для обозначенія тональныхъ функцій, мало по малу сдѣлались довольно сложными, но затѣмъ снова упростились, когда мы познакомились съ промежуточными каденціями. Каждую гармонію мы характеризовали не только какъ видоизмѣненіе минорнаго или мажорнаго аккорда, но также какъ болѣе или менѣе равнозначущую замѣстительницу тоники, доминанты или субдоминанты.

Теперь намъ предстоитъ противоположная задача: найти, въ какой мѣрѣ способны производить модуляцію тѣ гармоническіе обороты, которые мы въ предъидущихъ главахъ научились понимать въ предѣлахъ одной тональности. Съ перваго-же шага мы увидимъ, что наипростѣйшее гармоническое послѣдованіе можетъ привести къ модуляціи, если только призвать на помощь характерные диссонансы, характерные фигураціонные тоны, а также ритмическія средства.

Уже въ самомъ началѣ нашего изложенія не могло не броситься въ глаза то полнѣйшее внѣшнее сходство, которое замѣчается между противоквинтовымъ ходомъ и ретроградымъ прямоквинтовымъ ходомъ, а также между прямымъ квинтовымъ ходомъ и ретроградымъ противоквинтовымъ ходомъ:

(T—S) въ C-dur'ѣ: c^+—f^+=противоквинтовому ходу
въ F-dur'ѣ: c^+—f^+=прямоквинтовому заключенію*) (D—T)

(T—D) въ C-dur'ѣ: c^+—g^+=прямоквинтовому ходу
въ G-dur'ѣ: c^+—g^+=противоквинтовому заключенію**) (S—T)

*) Т. е. заключенію (каденціи), образованному созвукомъ прямой квинты (въ маж. D, въ мин. ^{0}S) и тоникой. *Примѣч. переводч.*

**) Т. е. заключенію, образованному созвукомъ противоположной квинты (въ маж. S въ мин. ^{0}D) и тоникой. *Примѣч. переводч.*

(^0T—^0D) въ A-moll'ѣ: ^0e—^0h=противоквинтовому ходу
въ E-moll'ѣ: ^0e—^0h=прямоквинтовому заключенію (^0S—^0T)
(^0T—^0S) въ A-moll'ѣ: ^0e—^0a=прямоквинтовому ходу
въ D-moll'ѣ: ^0e—^0a=противоквинтовому заключенію (^0D—T^0).

Точно также, сторонняя смѣна*) (тоника—противоположный созвукъ) совершенно сходна по внѣшности съ заключеніемъ, которое образуется въ другомъ строѣ послѣдованіемъ противоположнаго созвука и тоники:

(T^+—^0S) въ C-dur'ѣ: c^+—^0c=сторонней смѣнѣ;
въ F-moll'ѣ: c^+—^0c=стороннесмѣнному заключенію**) (D^+—^0T)
(^0T—D^+) въ A-moll'ѣ: ^0e—e^+=сторонней смѣнѣ
въ E-dur'ѣ: ^0e—e^+=стороннесмѣнному заключенію (^0S—T^+).

Ясно отсюда, что стоитъ только добавить
6 къ T, чтобы она обратилась въ S
VII „ ^0T, „ „ „ „ ^0S
7♮ „ T, „ „ „ „ D
Достаточно также появиться увеличенной квартѣ при фигураціи мажорной тоники, чтобы мы готовы были придать этому аккорду значеніе субдоминанты; точно также, появленіе проходящей
7♮ подготовляетъ обращеніе T въ D,
IV♯ „ „ ^0T „ ^0D,
VII♮ „ „ ^0T „ ^0S

Вотъ типы строго-гаммовой фигураціи***) главныхъ гармоній****):

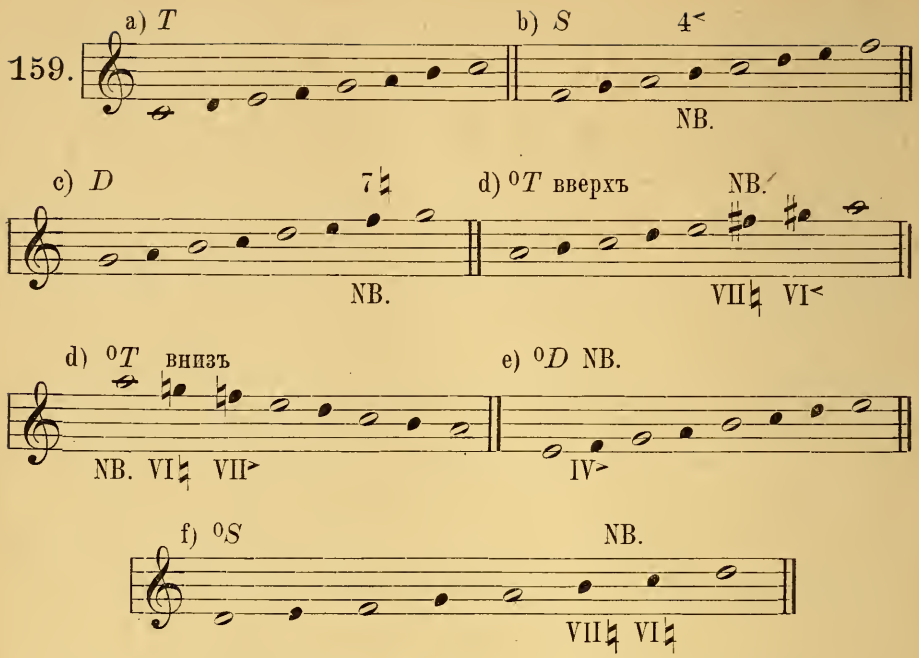
*) Т. е. послѣдованіе двухъ созвуковъ, имѣющихъ одну и ту-же приму, но различныхъ по наклоненію; разница между ними, стало быть, только въ сторонѣ построенія (одинъ строится вверхъ отъ примы, другой внизъ отъ той-же примы); поэтому такая смѣна и называется „сторонней“ (Seitenwechsel). *Примѣч. переводч.*

**) Т. е. заключенію, образованному такими аккордами, которые находятся другъ къ другу въ отношеніи сторонней смѣны. *Примѣч. переводч.*

***) Т. е. фигураціи, основанной исключительно на тонахъ гаммы. *Примѣч. переводч.*

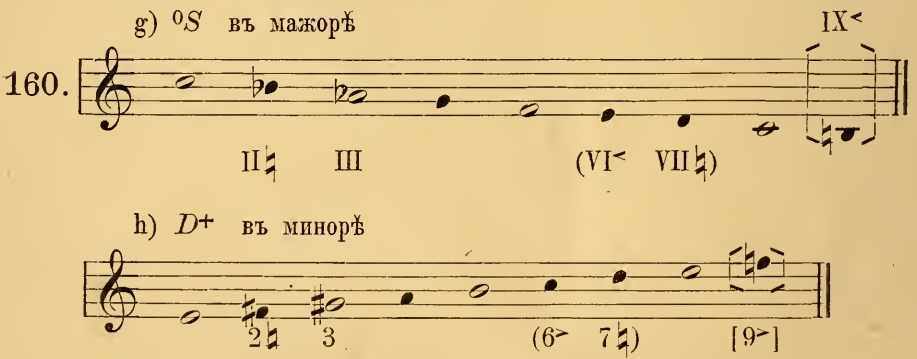
****) Бѣлыя ноты—аккордовыя; черныя—проходящіе тоны, образующіе фигурацію. *Примѣч. переводч.*

159.



При гамообразной *) фигураціи противоположнаго созвука тоники, какъ мы уже видѣли, нельзя обойтись (помимо внѣгаммовой терціи этого аккорда) еще и безъ миксолидійской септимы или дорійской сексты:

160.



Естественная фигураціа этихъ двухъ гармоній поража-

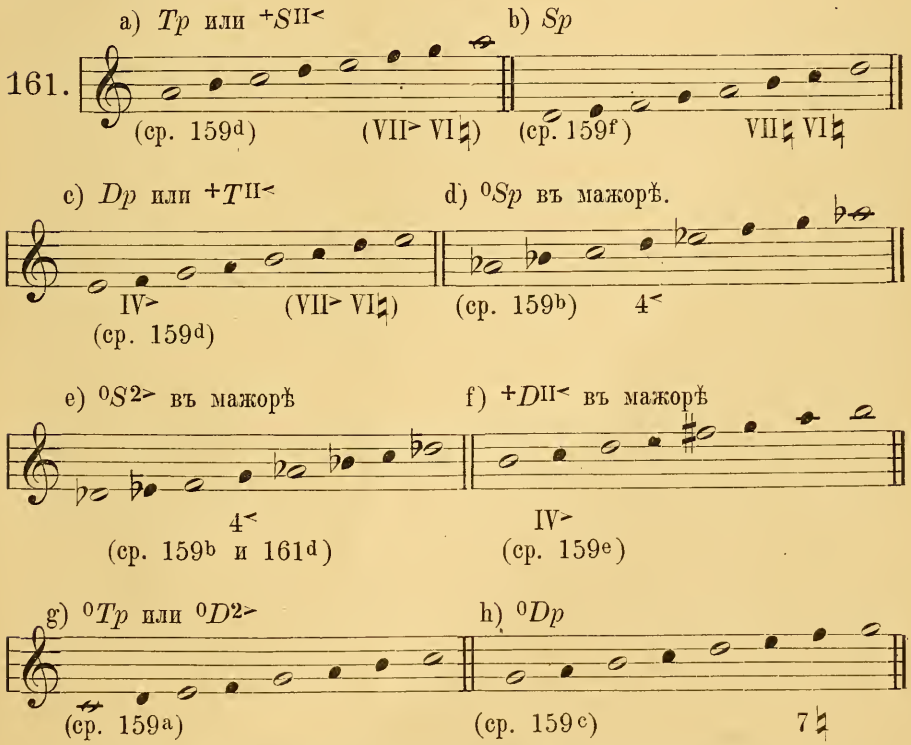
*) Т. е. поступенной (независимо отъ того, находятся ли эти ступени въ гаммѣ даннаго строя или нѣтъ); слѣдуетъ различать понятія „гаммовой“ и „гаммообразной фигураціи (см. примѣч. 3-е на стр. 203).

Примѣч. переводч.

етъ насъ тѣмъ, что въ ней прямыя секунда и терція не соотвѣтствуютъ гаммѣ строя (вслѣдствіе чего секунда и нона берутся всегда малыми, если только онѣ не предшествуютъ терціи противоположнаго созвука, или не слѣдуютъ за ней; напр. $9^{>}$, $IX^{<}$ въ качествѣ вспомогательной ноты къ октавѣ, или $2^{>}$, $II^{<}$ какъ вспомогательныя ноты къ примѣ).

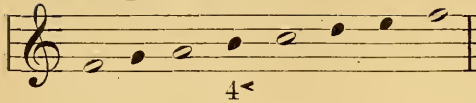
Что касается созвуковъ терцовой смѣны и вводной смѣны, то, — если только желательно по возможности строже сохранить ихъ значеніе въ фигураціи,—ихъ слѣдуетъ фигурировать точно сообразуясь съ гаммой даннаго строя *):

161.



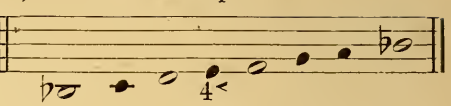
*) Конечно, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, гдѣ это привело бы къ немелодическимъ чрезмѣрнымъ шагамъ; такъ, между примой и терціей ^0Sp, въ мажорѣ (напр. въ C-dur'ѣ, между *as* и *c* as-dur'наго аккорда), нельзя вставить проходящей ноты *h* (соотвѣтствующей гаммѣ C-dur), такъ какъ это дало бы увеличенную секунду (*as*—*h*); приходится, поэтому, вмѣсто *h* поставить *b*,—и т. п. (см. примѣръ 161). *Примѣч. переводч.*

i) ${}^{0}Sp$ или ${}^{0}T^{2>}$



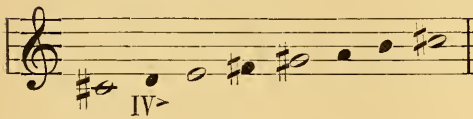
(ср. 159b)

k) ${}^{0}S^{2>}$ въ минорѣ.



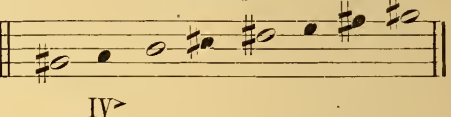
(ср. 159b, 161d, e, i)

l) ${}^{+}Dp$ въ минорѣ



(ср. 159c)

m) ${}^{+}D^{II<}$ въ минорѣ



(ср. 159b, 161d, e, i, k)

Полученныя нами здѣсь формы фигураціи не отличаются отъ формъ 159 и 160; и сходство, замѣчаемое между параллельными созвуками и главными созвуками параллельнаго строя даже и въ фигураціи, можетъ служить хорошимъ средствомъ для модуляціи, такъ какъ оно дозволяетъ намъ замѣнять одно значеніе аккорда другимъ. Итакъ, при изслѣдованіи гаммообразной фигураціи важнѣйшихъ аккордовъ строя, мы нашли слѣдующее:

a) Выдающуюся роль играетъ здѣсь *чрезмѣрная кварта* ($4^{<}$ въ ${}^{+}S$, $IV^{>}$ въ ${}^{0}D$; также въ мажорѣ: $4^{<}$ въ ${}^{0}Sp$ и ${}^{0}S^{2>}$, $IV^{>}$ въ Dp и ${}^{+}D^{II<}$; въ минорѣ: $IV^{>}$ въ ${}^{+}Dp$ и ${}^{+}D^{II<}$, $4^{<}$ въ ${}^{0}Sp$ и ${}_{0}S^{2>}$).

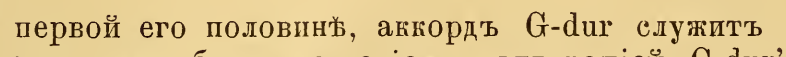
Слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что $4^{<}$ имѣетъ такое значеніе только въ аккордахъ, имѣющихъ значеніе мажорной субдоминанты, а $IV^{>}$ — только въ аккордахъ со значеніемъ минорной (верхней) доминанты; и это понятно, такъ какъ въ ${}^{0}Sp$ и ${}^{0}S^{2>}$ (въ мажорѣ) чрезмѣрная кварта нисколько не подчеркиваетъ субдоминантоваго значенія этихъ аккордовъ, точно также, какъ въ ${}^{+}Dp$ и ${}^{+}D^{II<}$ (въ минорѣ) она нисколько не подчеркиваетъ ихъ доминантоваго значенія.

b) Важное значеніе имѣетъ натуральная септима ($7\natural$, $VII\natural$), обращающая мажорный аккордъ въ верхнюю доминанту, минорный аккордъ въ нижнюю доминанту (въ мажорѣ: 7 въ D, VII въ ${}^{0}S$ и въ ${}^{+}Sp$; въ минорѣ: VII въ ${}^{0}S$, 7 въ ${}^{+}D$ и ${}^{0}Dp$).

Достаточно усвоить себѣ эти два пункта; они во мно-

гихъ случаяхъ помогутъ ученику избрать иной путь, чѣмъ то дѣлаетъ всенивеллирующая рутина, старающаяся при всякой фигураціи замѣнять чрезмѣрную кварту чистой и сосѣдній съ примой (октавой) тонъ превращать въ ея вводный тонъ,—вслѣдствіе чего всякій фигурированный аккордъ получаетъ въ большей или меньшей степени какъ бы значеніе тоники (напр. въ 159b и 161i вмѣсто *h* при фигураціи ставится *b*, въ 159c и 161h вмѣсто *f—fis*, въ 159e и 161c вмѣсто *f—fis*, въ 159f и 161a вмѣсто *c—cis* и т. д.). Въ нижеслѣдующихъ фигураціонныхъ (трехголосныхъ) задачахъ ученикъ будетъ имѣть возможность научиться правильному примѣненію всѣхъ этихъ новыхъ свѣдѣній.

Что касается значенія ритма при обращеніи*) созвуковъ, то слѣдуетъ прежде всего замѣтить, что аккорды, падающіе на тяжелое (сильное) время, сильнѣе останавливаютъ на себѣ вниманіе, тогда какъ аккордамъ, приходящимся на легкое (слабое) время, мы склонны придавать значеніе только проходящихъ образованій; такъ напр. если на легкое промежуточное время между двумя одинаковыми аккордами, падающими на тяжелыя времена, приходится близкій имъ аккордъ, то мы смотримъ на него, какъ на гармоническую фигурацію тяжелыхъ аккордовъ, какъ на нѣчто въ родѣ промежуточной каденціи. Такъ что, *все время, покуда на сильныя времена приходится одинъ и тотъ же аккордъ, нѣтъ, собственно говоря, и гармоническаго движенія.* Напр., въ слѣдующемъ примѣрѣ,



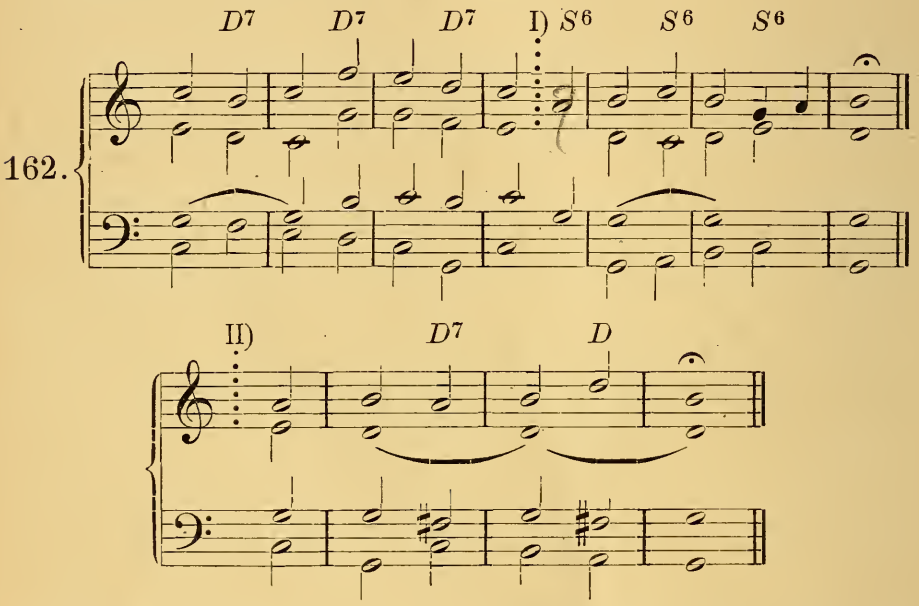
въ первой его половинѣ, аккордъ G-dur служитъ собственно какъ бы украшеніемъ, фигураціей C-dur'наго

*) Обращеніе (Umdeutung) аккорда—тоже, что и измѣненіе его гармонической функціи. Не слѣдуетъ смѣшивать этого „обращенія“ съ обращеніемъ аккордовъ въ смыслѣ генералъ-баса (гдѣ, напр., обращеніями (перемѣщеніями) трезвучія будутъ 6—аккордъ и $\frac{6}{4}$—аккордъ). Впрочемъ такое смѣшеніе врядъ ли и возможно при римановской терминологіи, такъ какъ въ ней вовсе не встрѣчается термина „обращеніе“, употребленнаго во второмъ смыслѣ. *Примѣч. переводч.*

аккорда; во второй же половинѣ — аккордъ C-dur служитъ средствомъ фигураціи для G-dur'наго аккорда. Иными словами, этотъ примѣръ правильнѣе было бы обозначить такъ:

$$T\ (D \mid T\ D \mid T\ D) \mid T\ .. \Big| \\ = S \mid T\ S) \mid T\ S) \mid T.$$

что именно такое пониманіе правильно, дѣлается очевиднымъ, если добавить къ аккордамъ ихъ характерные диссонансы (D^7 вмѣсто D, S^6 вмѣсто S):



Второй варіантъ конца этого примѣра отличается отъ перваго только тѣмъ, что здѣсь для фигураціи новой тоники *) служитъ не субдоминанта, какъ тамъ, а доминанта (d^7). Отсюда очевидна возможность обращенія самыхъ простыхъ гармоническихъ послѣдованій (послѣдованіе c—g изъ T—D обратилось въ S—T *безъ помощи внѣгаммовыхъ тоновъ*); не слѣдуетъ однако забывать, что здѣсь причина модуляціи кроется не въ самомъ гармоническомъ оборотѣ, а внѣ его **). Посредствомъ этого

*) g^+, на тяжелыхъ частяхъ такта. *Примѣч. переводч.*
**) т. е. въ ритмическихъ условіяхъ. *Примѣч. переводч.*

же способа (т. е. перенося доминанту на тяжелое время, а тонику на легкое), можно также измѣнить значеніе слѣдующихъ гармоническихъ послѣдованій:

T	S	обращается въ:		D	T
${}^0T$	${}^0S$	„	„	${}^0D$	${}^0T$
${}^0T$	${}^0D$	„	„	${}^0S$	${}^0T$
${}^+T$	${}^0S$	„	„	${}^+D$	${}^0T$
${}^0T$	D^+	„	„	${}^0S$	${}^+T$

Для ученика не представитъ никакой трудности самому подыскать соотвѣтствующіе примѣры. Что касается простого квинтоваго хода или сторонней смѣны, то они только въ томъ случаѣ могутъ вывести насъ за предѣлы данной тональности, если дѣлаются отъ одной изъ доминантъ не въ сторону тоники. Такія послѣдованія, какъ D (D).., S (S).., ${}^0S$ $({}^0S)$.., ${}^0D$ $({}^0D)$.., свободно употребляются нами (см. § 12) и временно трактуютъ доминанту въ качествѣ тоники (промежуточныя каденціи); они, однако, могутъ превратиться въ настоящую модуляцію, если только гармонія укрѣпится на новой тоникѣ, т. е. если этой тоникой закончится періодъ, или же въ ея строѣ начнется новый періодъ. Правило: *Всякій гармоническій ходъ за одну изъ доминантъ (т. е. ходъ въ доминанту (внѣаммовую) отъ доминанты *) можетъ произвести модуляцію въ ея строй, если только, конечно, имѣются на лицо благопріятныя ритмическія условія* **); лишь помощь послѣднихъ можетъ осилить то сопротивленіе, которое оказываетъ модуляціи чувство тональности.

§ 14. Модуляціонная сила гармоническихъ тоновъ.

Мы видѣли, что даже постепенное движеніе къ одной изъ вторыхъ доминантъ можетъ произвести модуляцію; но несравненно болѣе пригодно для обращенія доминанты въ центральный пунктъ въ новую тонику, движеніе

*) т. е. во вторую доминанту или вторую субдоминанту. *Примѣч. переводч.*

**) Элементарныя разъясненія, относительно значенія ритмическихъ условій сдѣланы были раньше; мы еще будемъ имѣть случай подробнѣй коснуться этого вопроса. *Примѣч. автора.*

скачкомъ прямо во вторую доминанту, пропуская посредствующую первую доминанту. *Такъ какъ всякій тоновый ходъ соотвѣтствуетъ послѣдованію двухъ противоположныхъ доминантъ (S—D, D—S, ^0D—^0S, ^0S—^0D), то онъ обладаетъ способностью модулировать въ строй пропущеннаго созвука.* Въ расширенной тональной гармоніи (какъ мы излагали ее въ предъидущихъ главахъ), встрѣчается цѣлый рядъ тоновыхъ ходовъ, факультативная модуляціонная сила которыхъ въ любой моментъ можетъ превратиться въ активную,—стоитъ только пустить въ дѣло характерные диссонансы или фигураціонныя средства модуляціи, или даже только воспользоваться умѣло ритмомъ (т. е. ритмическимъ значеніемъ тяжелыхъ и легкихъ временъ такта). Вотъ этотъ рядъ тоновыхъ ходовъ (кромѣ послѣдованій изъ обѣихъ доминантъ):

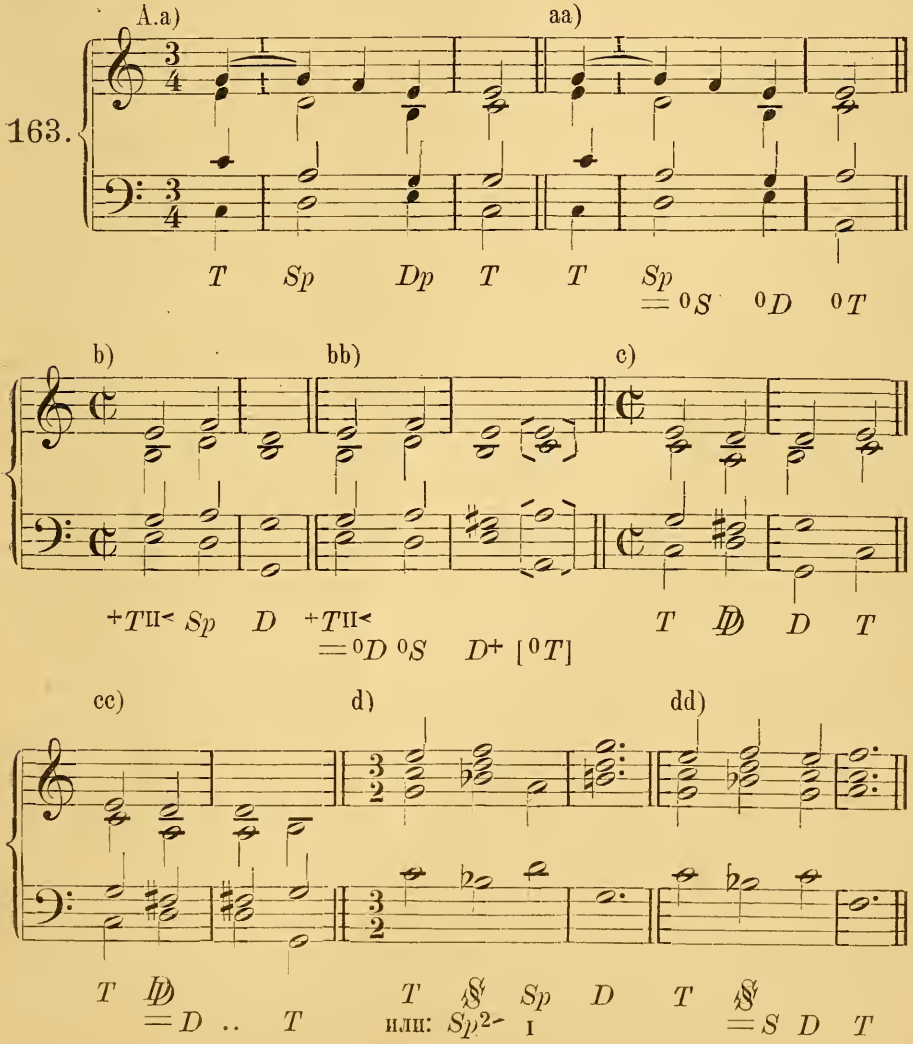
A) въ маж. a) Sp —Dp, въ C-dur'ѣ: ^0a—^0h, приводитъ къ: ^0e (Tp).
b) $^+T^{\text{VII}<}$—Sp, „ „ ^0h—^0a, „ ^0e (Tp).
c) T — $\not D$, „ „ c^+—d^+, „ g^+ (D).
d) T — $\not S$, „ „ c^+—b^+, „ f^+ (S).
e) Tp—$D^{3>}$ „ „ ^0e—^0d, „ ^0a (Sp).
f) Tp—$^+D^{\text{II}<}$, „ „ ^0e—^0fis, „ ^0h (Dp).
g) $D^{3>}$—^0S, „ „ ^0d—^0c, „ ^0g (^0T).
h) $\not S$ — ^0Sp, „ „ b^+—as^+, „ es^+(^0Tp).
i) ^0Tp—$^0S^{2>}$, „ „ es^+—des^+, „ as^+(^0Sp).

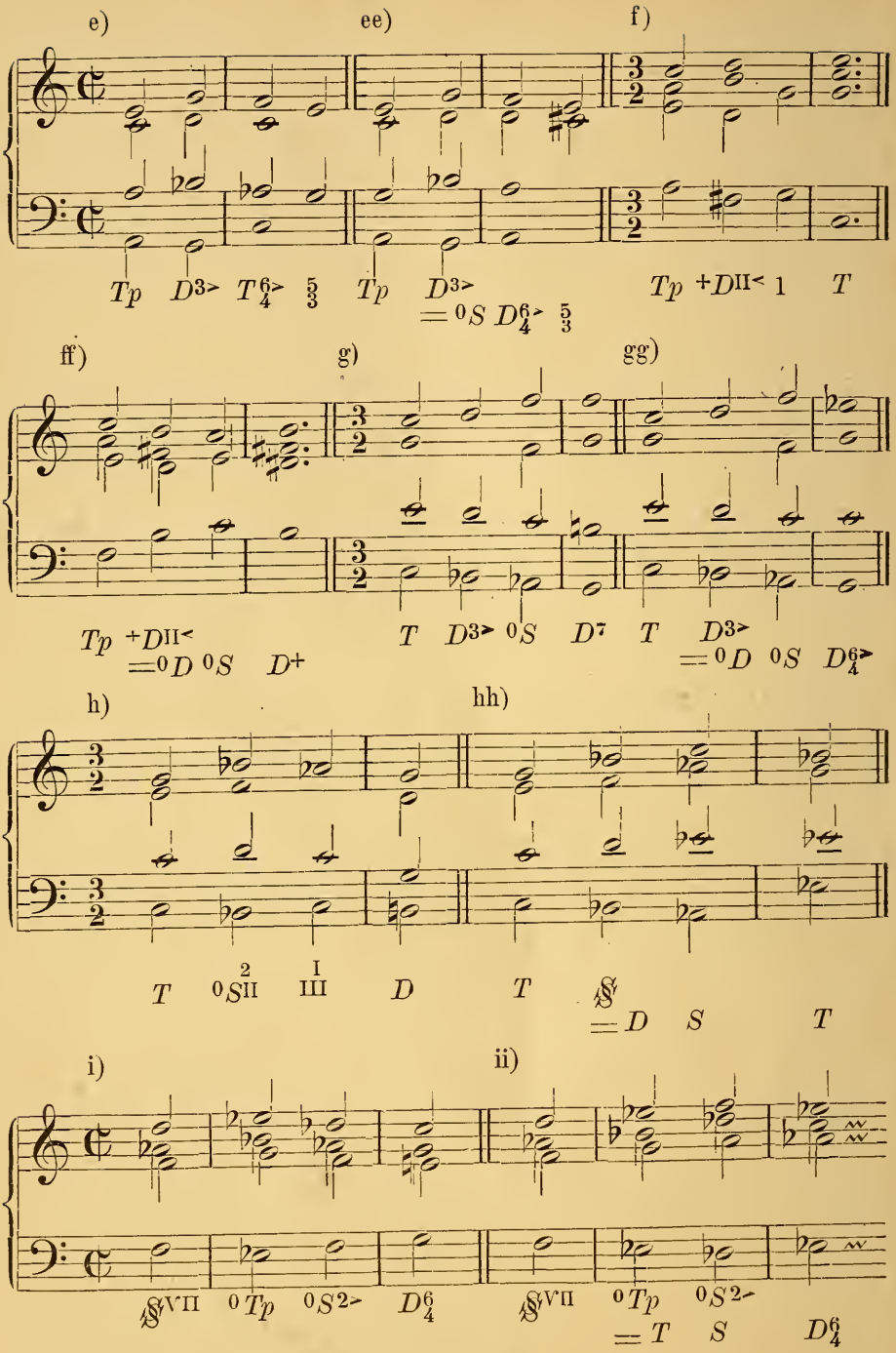
(Мы, конечно, не касаемся здѣсь гармоній, вводимыхъ посредствомъ промежуточныхъ каденцій, ибо гармоніи эти образуютъ разъясненнымъ уже способомъ доминантовые ходы къ новымъ тоникамъ и потому не нуждаются въ особыхъ объясненіяхъ).

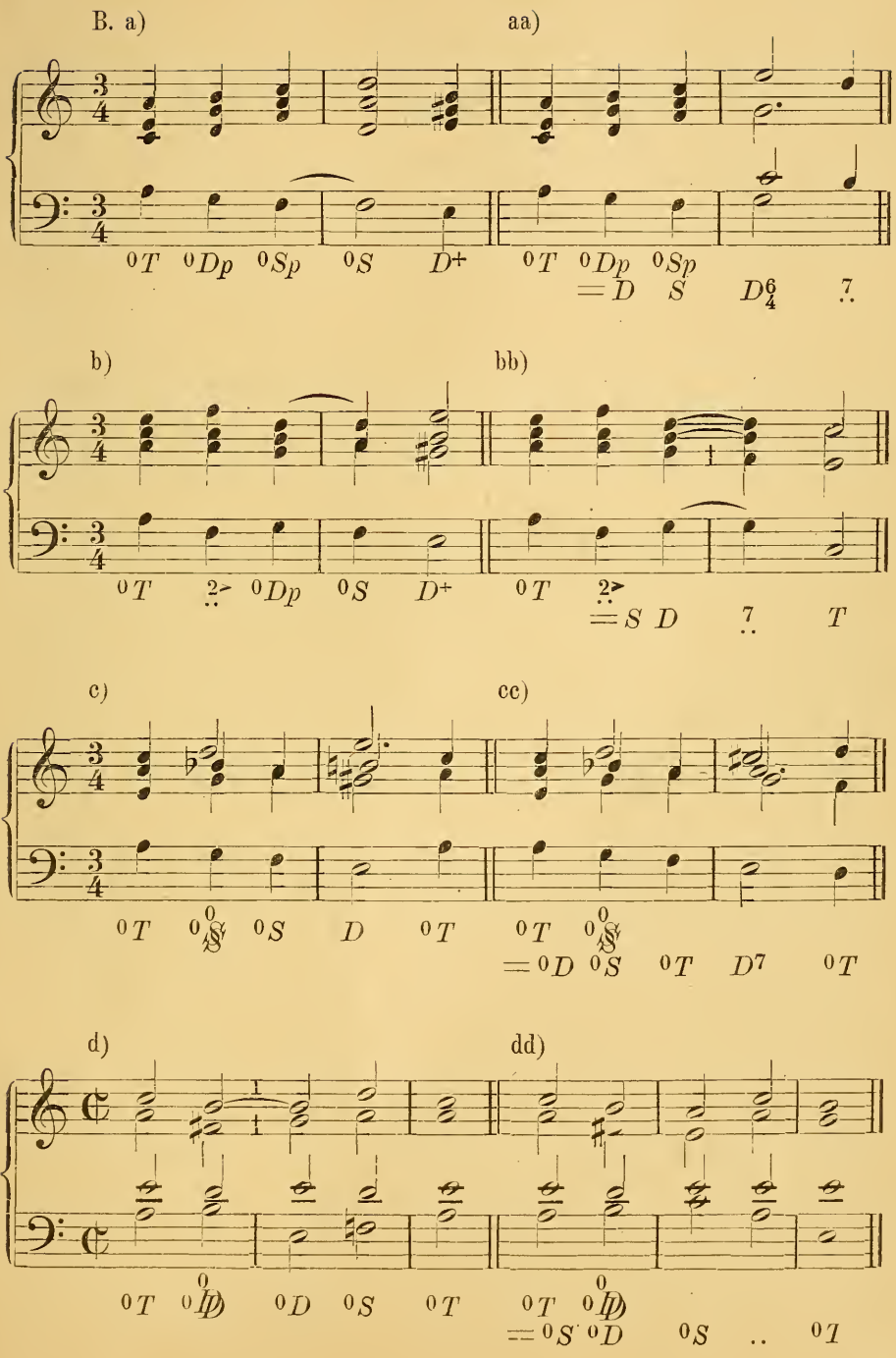
B) въ мин. a) ^0Dp—^0Sp, въ A-moll'ѣ: g^+—f^+, приводитъ къ: c^+ (^0Tp).
b) $^0T^{2>}$—^0Dp „ „ f^+—g^+, „ c^+ (^0Tp).
c) ^0T—$^0\not S$, „ „ ^0e—^0d, „ ^0a (^0S).
d) ^0T—$^0\not D$, „ „ ^0e—^0fis, „ ^0h (^0D).
e) ^0Tp—$S^{\text{III}<}$ „ „ c^+—d^+, „ g^+ (^0Dp).
f) ^0Tp—$^0S^{2>}$, „ „ c^+—b^+, „ f^+ (^0Sp).
g) $S^{\text{III}<}$—D^+, „ „ d^+—e^+, „ a^+ (^+T).
h) $^0\not D$—^+Dp, „ „ ^0fis—^0gis, „ ^0cis(^+Tp).
i) ^+Tp—$^+D^{\text{II}<}$ „ „ ^0cis—^0dis, „ ^0gis(^+Dp).

Поразительные эффекты (въ лучшемъ смыслѣ слова) получаются, если композиторъ проводитъ два раза одно и тоже гармоническое послѣдованіе при одинаковыхъ условіяхъ ритмической конструкціи (т. е. на соотвѣтствующихъ другъ другу мѣстахъ тематическаго построенія), но при этомъ въ первомъ случаѣ заканчиваетъ его строю тонально, во второмъ же случаѣ придаетъ концу модуляціонный поворотъ (ср. примѣры a и aa, b и bb и т. д.).

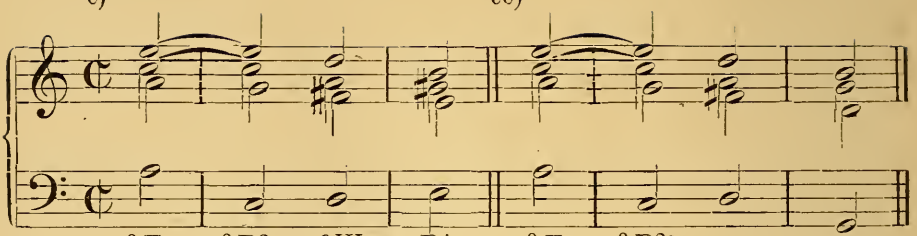
163.




e)
ee)
f)
Tp D3> T6/4 5/3 Tp D3>
=0S D6/4 5/3
Tp +DII< 1 T
ff)
g)
gg)
Tp +DII<
=0D 0S D+
T D3> 0S D7 T D3>
=0D 0S D6/4
h)
hh)
T 0S2/II I/III D T S/V
=D S T
i)
ii)
S/VII 0Tp 0S2> D6/4
S/VII 0Tp 0S2>
=T S D6/4

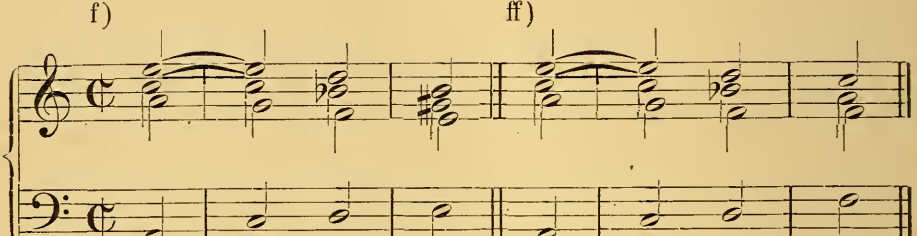

B. a)
aa)
0T 0Dp 0Sp 0S D+ 0T 0Dp 0Sp
=D S D6/4 7
b)
bb)
0T 2 0Dp 0S D+ 0T 2
=S D 7 T
c)
cc)
0T 0S D 0T 0T 0S
=0D 0S 0T D7 0T
d)
dd)
0T 0D 0S 0T 0T 0D
=0S 0D 0S .. 0T

e)



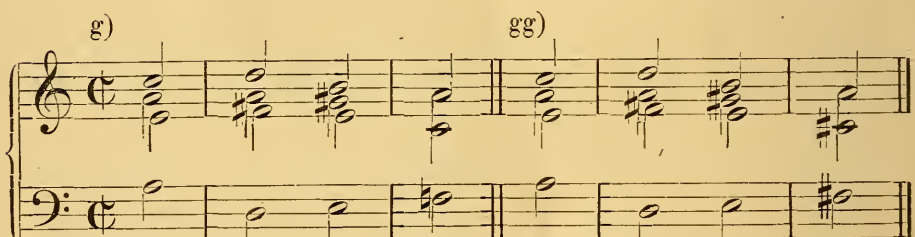
ee)

f)



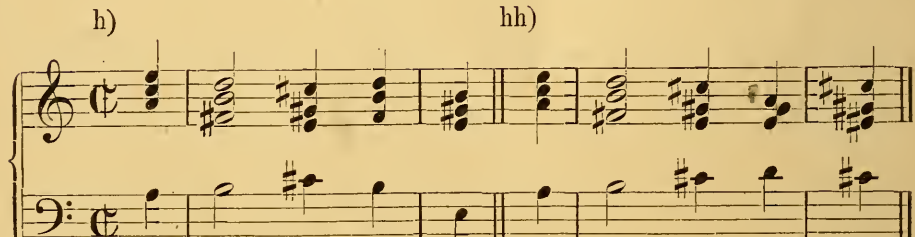
ff)

g)

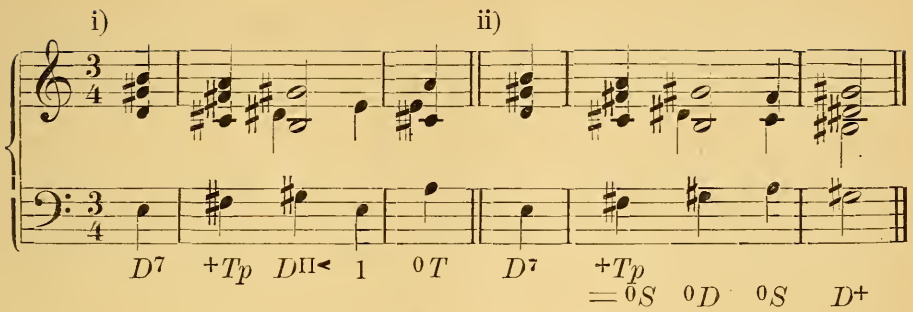


gg)

h)



hh)



Подобно тоновому ходу, приводитъ къ тоникѣ (*T* или ^0T) и противоквинтовая смѣна, тонально*) получающаяся при соединеніи прямоквинтоваго и противоположнаго созвуковъ тоники. Въ предѣлахъ одного строя нѣтъ больше гармоній (кромѣ двухъ, только что указанныхъ), послѣдованіе которыхъ давало бы противоквинтовую смѣну; этотъ гармоническій ходъ можетъ, поэтому, служить однимъ изъ дѣйствительнѣйшихъ средствъ для модуляціи. Такъ какъ онъ къ тому-же весьма легко понимается, то его можно примѣнять отъ любого аккорда строя. Прототипами противоквинтовой смѣны являются ^0S—D^+ и D^+—^0S; по этому образцу образуются слѣдующія гармоническія послѣдованія:

1) Въ мажорѣ:

$Sp = {}^0S$—D^+ напр. въ C-dur'ѣ: ^0a—e^+ приводитъ къ тоникѣ ^0e (Tp) или a^+.
$Tp = {}^0S$—D^+ „ ^0e—h^+ „ „ ^0h (Dp) или e^+.
$Dp = {}^0S$—D^+ „ ^0h—fis^+ „ „ ^0fis ($^+D^{II<}$) или h^+.
$D^{3>} = {}^0S$—D^+ „ ^0d—a^+ „ „ ^0a (Sp) или d^+ ($\mathbb{D}$).
$T = D$—^0S „ c^+—^0f „ „ f^+ (S) или ^0c (^0S).
$S = D$—^0S „ f^+—^0b „ „ b^+ ($\overset{0}{S}$) или ^0f ($^0\overset{0}{S}$).
$\mathbb{D} = D$—^0S „ d^+—^0g „ „ g^+ (D) или ^0d ($D^{3>}$).
и т. д.

*) т. е. въ предѣлахъ данной тональности. *Примѣч. переводч.*

2) Въ минорѣ.

${}^0T = {}^0S — D$	напр. въ A-moll'ѣ:	${}^0e — h^+$	„	„	${}^0h\ ({}^0D)$ или $e^+\ (D^+)$.
${}^0D = {}^0S — D$	„	${}^0h — fis^+$	„	„	${}^0fis\ ({}^0\overset{+}{D})$ или $h^+\ ({}^+\overset{+}{D})$.
${}^0\overset{0}{S} = {}^0S — D$	„	${}^0d — a^+$	„	„	${}^0a\ ({}^0S)$ или $d^+\ (S^{\text{Ш}})$.
${}^0Tp = D — {}^0S$	„	$c^+ — {}^0f$	„	„	$f^+\ ({}^0Sp)$ или ${}^0c$.
${}^0Dp = D — {}^0S$	„	$g^+ — {}^0c$	„	„	$c^+\ ({}^0Tp)$ или g^0).
$S^{\text{Ш}} = D — {}^0S$	„	$d^+ — {}^0g$	„	„	$g^+\ ({}^0Dp)$ или ${}^0d\ ({}^0\overset{0}{S})$.

и т. д.

Обѣ доминанты различны здѣсь по наклоненію, вслѣдствіе чего является послѣ нихъ возможность поворота къ одной изъ двухъ тоникъ (т. е. къ T или къ ${}^0T$); изъ этихъ двухъ менѣе неожиданной, а стало быть, и болѣе умѣстной является та, которая въ качествѣ тональной гармоніи встрѣчается въ первомъ строѣ. Само собой разумѣется, что *безсмысленно было бы нагромождать неожиданное на неожиданномъ;* утвержденіе одного премированнаго гармониста, что за любымъ аккордомъ можетъ слѣдовать любой другой аккордъ, справедливо только по отношенію къ парѣ изолированныхъ, отдѣльно разсматриваемыхъ аккордовъ; что-же касается до третьяго слѣдующаго за ними, аккорда, то, какъ мы теперь ясно видимъ, онъ лишенъ этой свободы. Если мы и можемъ выбирать его, то лишь изъ ограниченнаго круга гармоній, соотвѣтственно значительности основной, исходной гармонической комбинаціи.

Перейдемъ теперь къ квинтовой смѣнѣ, тонально получающейся при связываніи противоквинтоваго и противоположнаго созвуковъ тоники ($T — S — {}^0S — T$; ${}^0T — {}^0D — D^+ — {}^0T$). Мы видимъ изъ этихъ каденцій, что противоквинтовый созвукъ служитъ болѣе сильнымъ противоположеніемъ тоникѣ, чѣмъ созвукъ противоположный; переходъ отъ перваго (построеннаго на противоположной квинтѣ тоники) къ послѣднему (построенному на той же примѣ, что и тоника), производитъ уже нѣкоторое впечатлѣніе поворота обратно *), какъ напр. $c^+ — f^+ — {}^0c — c^+$; ${}^0e — {}^0h — e^+ — {}^0e$. Слѣдуетъ обратить вниманіе на то,

*) къ тоникѣ. *Примѣч. переводч.*

что *минорный аккордъ, возникающій здѣсь вслѣдствіе пониженія терціи мажорнаго аккорда* ($f^{3>} = {}^0c$), *является минорной субдоминантой; мажорный же аккордъ, получающійся отъ повышенія терціи минорнаго — мажорной верхней доминантой.* Этому вполнѣ соотвѣтствуетъ и наиболѣе важное и чаще примѣняемое изъ модуляціонныхъ значеній этого гармоническаго хода (возможнаго, конечно, и отъ любого аккорда строя); такимъ образомъ, мы можемъ сказать, что вообще: *обращеніе мажорнаго аккорда въ минорный (посредствомъ пониженія 3), придаетъ послѣднему значеніе* ${}^0S$; *обращеніе минорнаго аккорда въ мажорный (посредствомъ повышенія III), придаетъ послѣднему значеніе* ${}^+D$. Это даетъ намъ снова множество модулирующихъ оборотовъ, примѣнимыхъ отъ любого изъ созвуковъ тональной гармоніи; большей частью мы уже касались ихъ при разсмотрѣніи промежуточныхъ каденцій, поэтому теперь только укажемъ на нихъ вкратцѣ:

А. (Мажоръ):

$T — \overset{3>}{\cdot\cdot} = {}^0S$, въ C-dur'ѣ: $c^+ — {}^0g$ приводитъ въ: $g^+ (D)$.
$D — \overset{3>}{\cdot\cdot} = {}^0S$, „ $g^+ — {}^0d$ „ ${}^0a\,(Sp)$ или d (Dp).
$Sp — \overset{\text{III}<}{\cdot\cdot} = D$, „ ${}^0a — d^+$ „ $g^+ (D)$.
$Tp — \overset{\text{III}<}{\cdot\cdot} = D$, „ ${}^0e — a^+$ „ ${}^0a\,(Sp)$ или d (Dp).
$Dp — \overset{\text{III}<}{\cdot\cdot} = D$, „ ${}^0h — e^+$ „ ${}^0e\,(Tp)$.

В. (Миноръ):

${}^0T — \overset{\text{III}<}{\cdot\cdot} = D$, въ A-moll'ѣ: ${}^0e — a^+$ „ ${}^0a\,({}^0S)$.
${}^0S — \overset{\text{III}<}{\cdot\cdot} = D$, „ ${}^0a — d^+$ „ $g^+\,({}^0Dp)$ или ${}^0d\,({}^0_0S)$.
${}^0Dp — \overset{3>}{\cdot\cdot} = {}^0S$, „ $g^+ — {}^0d$ „ ${}^0a\,({}^0S)$.
${}^0Tp — \overset{3>}{\cdot\cdot} = {}^0S$, „ $c^+ — {}^0g$ „ $g^+\,({}^0Dp)$ или ${}^0d\,({}^0_0S)$.
${}^0Sp — \overset{3>}{\cdot\cdot} = {}^0S$, „ $f^+ — {}^0c$ „ $c^+\,({}^0Tp)$.

Такъ какъ, однако, квинтовая смѣна встрѣчается и въ другомъ тональномъ значеніи, а именно въ смыслѣ $D — \overset{3>}{\cdot\cdot}$ (въ мажорѣ) и ${}^0S — \overset{\text{III}<}{\cdot\cdot}$ (въ минорѣ), то вышеприведенное правило не имѣетъ безусловнаго значенія; можно, слѣдовательно, мажорный аккордъ, получившійся вслѣдствіе хроматизма терціи, вести далѣе, какъ аккордъ дорійской сексты ($S^{\text{III}<}$), а хроматически-возникшему ми-

норному аккорду придать значеніе аккорда миксолидійской септимы ($D^{3>}$); такимъ образомъ, получаются новыя комбинаціи:

A. (Мажоръ):

T—$\overset{3>}{\cdot\cdot} = D^{3>}$, въ C-dur'ѣ $= c^{+}$—^{0}g, ведетъ черезъ ^{0}f въ ^{0}c (^{0}S) или f^{+} (^{+}S).

S—$\overset{3}{\cdot\cdot} = D^{3>}$, „ $= f^{+}$—^{0}c, „ „ ^{0}b „ ^{0}f ($^{0}\overset{\S}{S}$) „ b^{+} ($\overset{\S}{S}$).

Sp—$\overset{\text{Ш}<}{\cdot\cdot} = S^{\text{Ш}<}$, „ $= {}^{0}a$—d^{+}, „ „ e^{+} „ ^{0}e (Tp) „ a^{+}.

Tp—$\overset{\text{Ш}<}{\cdot\cdot} = S^{\text{Ш}<}$, „ $= {}^{0}e$—a^{+}, „ „ h^{+} „ ^{0}h (Dp) „ e^{+}.

Dp—$\overset{\text{Ш}<}{\cdot\cdot} = S^{\text{Ш}<}$, „ $= {}^{0}h$—e^{+}, „ „ fis^{+} „ ^{0}fis ($D^{\text{Ш}<}$) или h^{+}.

B. (Миноръ):

^{0}T—$\overset{\text{Ш}<}{\cdot\cdot} = S^{\text{Ш}<}$, въ A-moll'ѣ $= {}^{0}e$—a^{+}, „ „ h^{+} „ ^{0}h (^{0}D) или e^{+} (D^{+}).

^{0}D—$\overset{\text{Ш}<}{\cdot\cdot} = S^{\text{Ш}<}$, „ $= {}^{0}h$—e^{+}, „ „ fis^{+} „ ^{0}fis ($^{0}\overset{0}{\text{Д}}$) „ h^{+} ($^{+}\overset{+}{\text{Д}}$).

^{0}Dp—$\overset{3>}{\cdot\cdot} = D^{3>}$, „ $= g^{+}$—^{0}d, „ „ ^{0}c „ c^{+} (^{0}Tp) или ^{0}g.

^{0}Tp—$\overset{3>}{\cdot\cdot} = D^{3>}$, „ $= c^{+}$—^{0}g, „ „ ^{0}f „ f^{+} (^{0}Sp) „ ^{0}c.

^{0}Sp—$\overset{3>}{\cdot\cdot} = D^{3>}$, „ $= f^{+}$—^{0}c, „ „ ^{0}b „ b^{+} ($^{0}S^{2>}$) „ ^{0}f.

Квинтовая смѣна можетъ быть примѣнена еще въ одномъ значеніи, болѣе важномъ, чѣмъ только что разсмотрѣнное, но почему то удачно примѣняемомъ лишь въ рѣдкихъ случаяхъ, — а именно *въ смыслѣ обратнаго обращенія второй (верхней) доминанты въ параллельный созвукъ субдоминанты* (*въ мажорѣ*). Выраженіе „обратное обращеніе“ употреблено здѣсь потому, что вѣдь, собственно говоря, вторая (верхняя) доминанта получается посредствомъ хроматизма изъ параллельнаго созвука субдоминанты ($Sp^{\text{Ш}<} = \text{Д}$; и наоборотъ $\text{Д}^{3>} = Sp$). Такимъ образомъ, правило, что „хроматически возникшій минорный аккордъ получаетъ значеніе минорной субдоминанты“, можно дополнить такъ: „или параллельнаго созвука мажорной субдоминанты“; соотвѣтственно этому, число модуляцій, разсмотрѣнныхъ нами только что, увеличится слѣдующими новыми:

T—$\overset{3}{\cdot\cdot} = Sp$; въ C-dur'ѣ: c^{+}—^{0}g, черезъ f^{+} ведетъ въ b^{+} ($\overset{\S}{S}$);
точно также въ A-moll'ѣ: ^{0}Tp—$\overset{3>}{\cdot\cdot} = Sp$.

D—$\overset{3>}{\cdot\cdot} = Sp$; въ C-dur'ѣ: g^{+}—^{0}d, черезъ c^{+} ведетъ въ f^{+} (S);
точно также въ A-moll'ѣ: ^{0}Dp—$\overset{3>}{\cdot\cdot} = Sp$.

S—$\overset{3>}{\cdot\cdot}$ (^{0}S) $= Sp$; въ C-dur'ѣ: f^{+}—^{0}c, черезъ b^{+} ведетъ въ es^{+}

(^0Tp); точно также въ A-moll'ѣ: ^0Sp—$\overset{3>}{\cdot\cdot}$=Sp и т. д. Ученику представляется самому изслѣдовать соотвѣтствующій этому способъ модуляціи въ минорѣ ($^0Dp^{3>}$=$^0\mathfrak{S}$, и наоборотъ $^0\mathfrak{S}^{\text{III}<}$=$^0Dp$; напр. ^0T—III$^<$=^0Dp—^0S—^0T, изъ A-moll'я въ H-moll).

§ 15. Модуляціи посредствомъ терцсептаккордовъ и терцнонаккордовъ.

Подобно только что разсмотрѣннымъ хроматизмамъ, есть и другія хроматическія измѣненія гармоніи, мѣняющія ея значеніе; сюда надо отнести прежде всего повышеніе примы мажорнаго аккорда и пониженіе примы минорнаго, напр.:

$$c^+ — \overset{1<}{\cdot\cdot} = cis\ e\ g;\ ^0e — \overset{1>}{\cdot\cdot} = a\ c\ es.$$

Въ обоихъ случаяхъ получается диссонирующая гармонія, а именно терцсептаккордъ, который можно повести дальше въ смыслѣ мажора ($\mathfrak{D}^7$) и въ смыслѣ минора ($\mathfrak{S}^{\text{VII}}$). Тонально это образованіе встрѣчается въ значеніи 1) Sp—$\overset{1>}{\cdot\cdot}$=$\mathfrak{S}^{\text{VII}}$ и 2) ^0Dp—$\overset{1<}{\cdot\cdot}$=$\mathfrak{D}^7$ *), при чемъ въ обоихъ случаяхъ мѣняется только наклоненіе, но не тональная функція аккорда **) (и тамъ, и здѣсь мы видимъ переходъ созвука противоположной квинты въ противоположный созвукъ, т. е. квинтовую смѣну). Такая же картина получается и при переходѣ аккорда неаполитанской сексты въ терцсептаккордъ минорной субдоминанты ($^0S^{2>}$—$\mathfrak{S}^{\text{VII}}$), а также при переходѣ аккорда лидійской кварты въ септаккордъ мажорной доминанты ($^+\mathfrak{D}^{\text{II}<}$—$\mathfrak{D}^7$), напр.

въ C-dur'ѣ
$$\begin{cases} fis\ \ h\ \ d\ \ (=fis) — f\ \ h\ \ d\ \ (=g^7). \\ f\ \ as\ \ des\ (=des^+) — f\ \ as\ \ d\ \ (=\mathfrak{e}^{\text{VII}}) \end{cases}$$
въ A-moll'ѣ
$$\begin{cases} d\ \ f\ \ b\ \ (=b^+) — d\ \ f\ \ h\ \ (=\mathfrak{a}^{\text{VII}}) \\ dis\ \ gis\ \ h\ \ (=^0dis) — d\ \ gis\ \ h\ \ (=e^7) \end{cases}$$

*) Въ C-dur'ѣ, напр., этому соотвѣтствуютъ: 1) $^0a^{1>}$ ($d\ f\ as$)=$\mathfrak{C}^{\text{VII}}$ ($d\ f\ as\ \mathfrak{e}$) и 2) $b^{1<}$($h\ d\ f$)=g^7 ($g\ h\ d\ f$); Въ A-moll'ѣ: 1) $^0fis^{1>}$ ($h\ d\ f$)=$\mathfrak{S}^{\text{VII}}$ ($h\ d\ f\ \mathfrak{a}$) и 2) $g^{1<}$ ($gis\ h\ d$)=$\mathfrak{D}^7$ ($\mathfrak{e}\ gis\ h\ d$). *Прим. пер.*

**) т. е. субдоминанта (+) остается все таки субдоминантой (0), а доминанта (0)—доминантой (+). *Примѣч. переводч.*

Здѣсь также тональная функція не мѣняется (^0fis и g^7 оба имѣютъ значеніе верхней доминанты, b^+ и a^{VII}—значеніе нижней доминанты).

Вообще, всякій мнимо-консонирующій аккордъ тональной гармоніи посредствомъ подобнаго же хроматическаго измѣненія своей примы можетъ быть превращенъ въ аккордъ, состоящій изъ двухъ малыхъ терцій, причемъ послѣдній можно повести затѣмъ одинаково успѣшно и въ смыслѣ мажора, и въ смыслѣ минора:

A. (Мажоръ).

T— $\underset{\cdot\cdot}{1}^{<}$=	D^7	въ C-dur'ѣ:	c^+—a^7	ведетъ въ	^0a (Sp) или d^+ (Dp).
	S^{VII}	„	c^+—h^{VII}	„	^0fis (Dp, $^+D^{II<}$) или h^+.
S— $\underset{\cdot\cdot}{1}^{<}$=	D^7	„	f^+—d^7	„	g^+ (D) или ^0d (Sp), $D^{3>}$).
	S^{VII}	„	f^+—e^{VII}	„	^0h (Dp) или e^+.
D— $\underset{\cdot\cdot}{1}^{<}$=	D^7	„	g^+—e^7	„	^0e (Tp) или a^+.
	S^{VII}	„	g^+—fis^{VII}	„	^0cis или fis^+.
Dp— $\underset{\cdot\cdot}{1}^{<}$=	D^7	„	d^+—h^7	„	^0h (Dp) или e^+.
	S^{VII}	„	d^+—cis^{VII}	„	^0gis.
^0Sp— $\underset{\cdot\cdot}{1}^{<}$=	D^7	„	as^+—f^7	„	b^+ (S).
	S^{VII}	„	as^+—g^{VII}	„	g^+ (D) или ^0d (Sp, $D^{3>}$).
Tp— $\underset{\cdot\cdot}{I}^{>}$=	D^7	„	^0e—f^7	„	b^+ (S).
	S^{VII}	„	^0e—g^{VII}	„	g^+ (D) или ^0d (Sp), $D^{3>}$).
Sp— $\underset{\cdot\cdot}{I}^{>}$=	D^7	„	^0a—b^7	„	es^+ (^0Tp).
	S^{VII}	„	^0a—c^{VII}	„	c^+ (T, стало быть **тонально**) или ^0g (^0T).
Dp— $\underset{\cdot\cdot}{I}^{>}$=	D^7	„	^0h—c^7	„	f^+ (S) или ^0c (^0S).
	S^{VII}	„	^0h—d^{VII}	„	^0a (Sp) или d^+ (Dp).
NB. ^0S— $\underset{\cdot\cdot}{I}^{>}$=	D^7	„	^0c—des^7	„	ges^+.
	S^{VII}	„	^0c—es^{VII}	„	es (^0Tp).
$^+D^{II<}$—$^{II\natural}$=	D^7	„	^0fis—g^7	„	c^+ (T, стало быть **тонально**).
	S^{VII}	„	^0fis—a^{VII}	„	^0e (Tp).

B. (Миноръ).

^0T— $\underset{\cdot\cdot}{I}^{>}$=	S^{VII}	въ A-moll'ѣ:	^0e—g^{VII}	„	^0d (^0S) или g^+ (^0Dp).
	D^7	„	^0e—f^7	„	b^+ ($^0S^{2>}$).
^0D— $\underset{\cdot\cdot}{I}^{>}$=	S^{VII}	„	^0h—d^{VII}	„	^0a (^0S).
	D^7	„	^0h—c^7	„	f^+ (^0Sp).
^0S— $\underset{\cdot\cdot}{I}^{>}$=	S^{VII}	„	^0a—c^{VII}	„	c^+ (^0Tp).
	D^7	„	^0a—b^7	„	es^+.

$$^{0}\overset{0}{\mathbb{S}}-\underset{\cdot\cdot}{\overset{\mathrm{I}>}{\cdot}}=\begin{cases}\mathbb{S}^{\mathrm{VII}} \text{ въ A-moll'ѣ: } {}^{0}d-\mathbb{f}^{\mathrm{VII}} \text{ ведетъ въ } f^{+}\ ({}^{0}Sp) \text{ или } {}^{0}c.\\ \mathbb{D}^{7} \quad \text{„} \quad {}^{0}d-\mathbb{e}s^{7} \quad \text{„} \quad as^{+}.\end{cases}$$

$$^{+}Dp-\underset{\cdot\cdot}{\overset{\mathrm{I}>}{\cdot}}=\begin{cases}\mathbb{S}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad {}^{0}gis-\mathbb{h}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad {}^{0}fis\ ({}^{0}\overset{0}{\mathbb{D}}).\\ \mathbb{D}^{7} \quad \text{„} \quad {}^{0}gis-\mathbb{a}^{7} \quad \text{„} \quad {}^{0}a\ ({}^{0}S) \text{ или } d^{+}\ (S^{\mathrm{III}<},\ {}^{0}\overset{0}{\mathbb{D}}p).\end{cases}$$

$$^{0}Tp-\underset{\cdot\cdot}{\overset{\mathrm{I}<}{\cdot}}=\begin{cases}\mathbb{S}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad c^{+}-\mathbb{h}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad {}^{0}fis\ ({}^{0}\overset{0}{\mathbb{D}}).\\ \mathbb{D}^{7} \quad \text{„} \quad c^{+}-\mathbb{a}^{7} \quad \text{„} \quad {}^{0}a\ ({}^{0}S) \text{ или } d^{+}\ (S^{\mathrm{III}<},\ {}^{0}\overset{0}{\mathbb{D}}p).\end{cases}$$

$$^{0}Dp-\underset{\cdot\cdot}{\overset{\mathrm{I}<}{\cdot}}=\begin{cases}\mathbb{S}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad g^{+}-\mathbb{f}is^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad {}^{0}cis\ ({}^{+}Tp).\\ \mathbb{D}^{7} \quad \text{„} \quad g^{+}-\mathbb{e}^{7} \quad \text{„} \quad {}^{0}e\ ({}^{0}T, \text{стало быть } \textbf{тонально}) \text{ или } a^{+}\ ({}^{+}T).\end{cases}$$

$$^{0}Sp-\underset{\cdot\cdot}{\overset{\mathrm{I}<}{\cdot}}=\begin{cases}\mathbb{S}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad f^{+}-\mathbb{e}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad {}^{0}h\ ({}^{0}D) \text{ или } e^{+}\ (D^{+}).\\ \mathbb{D}^{7} \quad \text{„} \quad f^{+}-\mathbb{d}^{7} \quad \text{„} \quad g^{+}\ ({}^{0}Dp) \text{ или } {}^{0}d\ ({}^{0}\overset{0}{\mathbb{S}}).\end{cases}$$

$$\text{NB.}\ D^{+}-\underset{\cdot\cdot}{\overset{\mathrm{I}<}{\cdot}}=\begin{cases}\mathbb{S}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad e^{+}-\mathbb{d}is^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad {}^{0}ais.\\ \mathbb{D}^{7} \quad \text{„} \quad e^{+}-\mathbb{e}is^{7} \quad \text{„} \quad {}^{0}cis\ ({}^{+}Tp).\end{cases}$$

$$^{0}S^{2>}-\underset{\cdot\cdot}{\overset{\mathrm{I}<}{\cdot}}=\begin{cases}\mathbb{S}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad b^{+}-\mathbb{a}^{\mathrm{VII}} \quad \text{„} \quad {}^{0}e\ (T, \text{стало быть } \textbf{тонально}).\\ \mathbb{D}^{7} \quad \text{„} \quad b^{+}-\mathbb{g}^{7} \quad \text{„} \quad c^{+}\ ({}^{0}Tp).\end{cases}$$

Терцнонаккорды ($\overset{9>}{\mathbb{D}^{7}}$ или, короче, $\mathbb{D}^{9>}$, и $\overset{\mathrm{IX}<}{\mathbb{S}^{\mathrm{VII}}}$ или, короче, $\mathbb{S}^{\mathrm{IX}<}$), точно также, какъ и только что разсмотрѣнные нами терцсептаккорды ($\mathbb{D}^{7}$ и $\mathbb{S}^{\mathrm{VII}}$), являются характерными и особенно сильно дѣйствующими формами доминантъ; всякій терцнонаккордъ, какъ и любой терцсептаккордъ, можно повести далѣе и въ смыслѣ мажора, и въ смыслѣ минора, при чемъ, однако, въ обоихъ случаяхъ тоника будетъ одна и таже *):

$$h\ d\ f\ as=\begin{cases}\mathbb{g}^{9>}, \text{ т. е. } \mathbb{D}^{9>}\\ \mathbb{e}^{\mathrm{IX}<}, \text{ т. е. } \mathbb{S}^{\mathrm{IX}<}\end{cases}\Bigg\} \text{ въ C-moll'ѣ или въ C-dur'ѣ.}$$

Малые терцнонаккорды получаются отъ повышенія примы мажорнаго септаккорда или отъ пониженія примы минорнаго септаккорда:

A. (Мажоръ):

$$D^{7}\quad \underset{\cdot\cdot}{\overset{\mathrm{I}<}{\cdot}}=\begin{cases}\mathbb{D}^{9>} \text{ въ C-dur'ѣ: } g^{7}-\mathbb{e}^{9>}\\ \mathbb{S}^{\mathrm{IX}<} \quad \text{„} \quad g^{7}-\mathbb{a}^{\mathrm{IX}<}\end{cases}\Bigg\} \text{ оба ведутъ въ } {}^{0}e\ (Tp) \text{ или } a^{+}.$$

$$S^{\mathrm{VII}}\quad \underset{\cdot\cdot}{\overset{\mathrm{I}>}{\cdot}}=\begin{cases}\mathbb{S}^{\mathrm{IX}<} \quad \text{„} \quad c^{\mathrm{VII}}-\mathbb{e}s^{\mathrm{IX}<}\\ \mathbb{D}^{9>} \quad \text{„} \quad c^{\mathrm{VII}}-\mathbb{b}^{9>}\end{cases}\Bigg\} \text{ „ „ } es^{+}\ ({}^{0}Tp) \text{ или } {}^{0}b.$$

---

*) т. е. эти мажоръ и миноръ будутъ одноименными. *Прим. пер.*

B. (Миноръ):

$$S^{\mathrm{VII}}\ \overset{1>}{\underset{..}{}} = \left\{\begin{array}{lll} \mathcal{S}^{\mathrm{IX}<} & \text{въ A-moll'ѣ:} & a^{\mathrm{VII}}\text{—}\mathcal{c}^{\mathrm{IX}<} \\ \mathcal{D}^{9>} & \text{„} & a^{\mathrm{VII}}\text{—}\mathcal{g}^{9>} \end{array}\right\} \text{„} \quad \text{„} \quad c^{+}\,(Tp) \text{ или } {}^{0}g.$$

$$D^{7}\ \overset{1<}{\underset{..}{}} = \left\{\begin{array}{lll} \mathcal{D}^{9>} & \text{„} & e^{7}\text{—}\mathcal{c}is^{9>} \\ \mathcal{S}^{\mathrm{IX}<} & \text{„} & e^{7}\text{—}\mathcal{f}is^{\mathrm{IX}<} \end{array}\right\} \text{„} \quad \text{„} \quad {}^{0}cis\,(^{+}Tp) \text{ или } fis^{+}.$$

Малые терцнонаккорды получаются естественно также и въ томъ случаѣ, если въ какомъ либо созвукѣ хроматически измѣнить приму и одновременно ввести натуральную септиму, напр.:

$$c\ e\ g — c\sharp\ e\ g\ b \text{ или } a\ c\ e — fis\ a\ c\ e\flat$$

Но при такомъ вступленіи натуральной септимы (T— $\overset{7\natural}{\underset{..1<}{}}$ и ${}^{0}T$—$\overset{1>}{\underset{..}{\mathrm{VII}}}\natural$) отпадаетъ возможность двоякаго продолженія, которою, какъ мы видѣли, характеризуется хроматическое измѣненіе примы; въ самомъ дѣлѣ, въ то время, какъ $c\sharp\ e\ g$ можно понимать и какъ $\mathcal{a}^{7}$, и какъ $\mathcal{h}^{\mathrm{VII}}$, и сообразно съ этимъ, повести и въ D-moll (D-dur), и въ H-moll (H-dur),—этотъ же аккордъ, съ присоединеніемъ b ($c\sharp\ e\ g\ b$) можно повести уже только въ D-moll (D-dur). Ученику предоставляется самому изслѣдовать, какія изъ указанныхъ (на стр. 220 — 222) путей модуляціи сдѣлаются невозможными отъ присоединенія натуральной септимы къ хроматически измѣненной примѣ (вмѣсто $\overset{1>}{\underset{..}{}}$, тамъ слѣдуетъ читать вездѣ $\overset{7\natural}{\underset{..1>}{}}$, а вмѣсто $\overset{1<}{\underset{..}{}}$— $\overset{1<}{\underset{..}{\mathrm{VII}}}\natural$).

Новое важное значеніе пріобрѣтаютъ терцнонаккорды благодаря возможности энгармоническаго обращенія отдѣльныхъ своихъ тоновъ. Съ энгармоническимъ обращеніемъ одного тона въ другой мы уже встрѣчались въ предъидущихъ работахъ. Опредѣлимъ сначала точно отношенія тоновъ терцнонаккорда, какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ, не прибѣгая къ энгармоническому замѣщенію: возьмемъ, напр. $h\ d\ f\ as$ въ смыслѣ $\mathcal{g}^{9>}$ и въ смыслѣ $\mathcal{c}^{\mathrm{IX}<}$:

$$\mathcal{g}^{9>}\left\{\begin{array}{lll} as & 9^{>} & = \text{III} \\ f & 7 & = \text{V} \\ d & 5 & = \text{VII} \\ h & 3 & = \text{IX}^{<} \end{array}\right\}\mathcal{e}^{\text{IX}<}$$

отсюда видно, что обращеніе $9^{>}$ въ III, 7 въ V, 5 въ VII и 3 въ $\text{IX}^{<}$ дало бы намъ не новый, а тотъ же самый терцнонаккордъ, понимаемый только въ минорномъ смыслѣ. Но всякая другая перестановка цифръ даетъ и другой аккордъ, напр.:

$$\mathcal{g}^{9>}\left\{\begin{array}{lll} as & 9^{>} & = \text{V} \quad as \\ f & 7 & = \text{VII} \quad f \\ d & 5 & = \text{IX}^{<} \quad d \\ h & 3 & \approx \text{III} \quad ces \end{array}\right\}\mathcal{es}^{\text{IX}<} \text{ или также } \left\{\begin{array}{lll} as & 9^{>} & = 7 \quad as \\ f & 7 & = 5 \quad f \\ d & 5 & = 3 \quad d \\ h & 3 & \approx 9^{>} \quad ces \end{array}\right\}\mathcal{b}^{9>}$$

Мы знаемъ однако, что функція терцнонаккорда всегда остается одной и той-же ($\mathcal{D}^{9>}$ или $\mathcal{S}^{\text{IX}<}$,—что собственно говоря, одно и то-же, только выражено нѣсколько различно); поэтому и модуляція посредствомъ энгармонической замѣны одного или нѣсколькихъ тоновъ терцнонаккорда возможна лишь при наличности обращенія одного изъ тоновъ, пишущихся различно. Возьмемъ для примѣра $h\ d\ f\ as = \mathcal{D}^{9>}$ или $\mathcal{S}^{\text{IX}<}$ въ C-dur'ѣ (C-moll'ѣ); этотъ аккордъ при

$$\overset{(3\ \approx\ 9>)}{\mathcal{D}^{9>} = \mathcal{D}^{9>}} \text{ или } \overset{(\text{IX}<\ \approx\ \text{III})}{\mathcal{S}^{\text{IX}<} = \mathcal{S}^{\text{IX}<}} \text{ или } \overset{(3\ \approx\ \text{III})}{\mathcal{D}^{9>} = \mathcal{S}^{\text{IX}<}} \text{ или } \overset{(\text{IX}<\ \approx\ 9>)}{\mathcal{S}^{\text{IX}<} = \mathcal{D}^{9>}}$$

одинаково обращается въ $d\ f\ as\ ces$, т. е. въ доминантъ-терцнонаккордъ Es-dur'а или Es-moll'я и т. д Уже изъ этого примѣра видно, что едва ли цѣлесообразно писать дважды формулы $\mathcal{D}^{9>}$, $\mathcal{S}^{\text{IX}<}$, а также ставить рядомъ $\mathcal{D}^{9>}$ и $\mathcal{S}^{\text{IX}<}$ [ибо въ послѣднемъ случаѣ пришлось бы принимать въ соображеніе голосоведеніе баса: тѣ шаги, которые были бы хороши для $\mathcal{S}^{\text{IX}<}$, оказались бы плохи для $\mathcal{D}^{9>}$; напримѣръ, при дальнѣйшемъ движеніи аккорда $h\ d\ f\ as$, шагъ баса отъ f къ c, вполнѣ возможный, если $h\ d\ f\ as = \mathcal{S}^{\text{IX}<}$, (такъ какъ въ этомъ случаѣ f=основному тону т. е. V аккорда),—оказался бы, наоборотъ, плохимъ при $h\ d\ f\ as = \mathcal{D}^{9>}$, ибо въ этомъ случаѣ f равнялось бы септимѣ (7)]. Достаточно, поэтому, обозначить обращеніе при одной изъ формулъ $\mathcal{D}^{9>}$ или $\mathcal{S}^{\text{IX}<}$,

избѣгая, конечно, обращенія цифръ мажора (3, 5 и т. д.) въ цифры минора (III, V и т. д.), и наоборотъ. Такимъ образомъ, вотъ въ какомъ видѣ выразится результатъ обращеній аккорда *h d f as*, какъ $\mathbb{D}^{9>}$ или ${}^{0}\mathbb{S}^{IX}$ въ C-dur'ѣ или C-moll'ѣ:

1. a) $\overset{(3\ \approx\ 9>)}{\mathbb{D}^{9>}}$ изъ *(g)* $\overset{3}{h}$ *d f as* обращ. въ *(b)* *d f* $\overset{9>}{as}$ *ces* (=$\mathbb{D}^{9>}$ въ Es-dur'ѣ или Es-moll'ѣ).

b) $\overset{(IX< \approx III)}{\mathbb{S}^{IX<}}$ изъ $\overset{IX<}{h}$ *d f as (c)* въ *d f* $\overset{III}{as}$ *ces (es)* (=$\mathbb{S}^{IX<}$ въ Es-dur'ѣ или Es-moll'ѣ).

2. a) $\overset{(9> \approx 3)}{\mathbb{D}^{9>}}$ изъ *(g) h d f* $\overset{9}{as}$ въ *(e)* $\overset{3}{gis}$ *h d f* (=$\mathbb{D}^{9>}$ въ A-dur'ѣ или A-moll'ѣ).

b) $\overset{(III \approx IX<)}{\mathbb{S}^{IX<}}$ изъ *h d f* $\overset{III}{as}$ *(c)* въ $\overset{IX<}{gis}$ *h d f (a)* (=$\mathbb{S}^{IX<}$ въ A-dur'ѣ или A-moll'ѣ).

3. a) $\overset{(7\ \approx\ 3)}{\mathbb{D}^{9>}}$ изъ *(g) h d* $\overset{7}{f}$ *as* въ *(cis)* $\overset{3}{eis}$ *gis h d* (=$\mathbb{D}^{9>}$ въ Fis-dur'ѣ или Fis-moll'ѣ).

или aa) $\overset{(9> \approx 5)}{\mathbb{D}^{9>}}$ изъ *(g) h d f* $\overset{9>}{as}$ въ *(cis)* *eis* $\overset{5}{gis}$ *h d* (=$\mathbb{D}^{9>}$ въ Fis-dur'ѣ или Fis-moll'ѣ).

b) $\overset{(V \approx IX)}{\mathbb{S}^{IX<}}$ изъ *h d f as (c)* въ $\overset{IX<}{eis}$ *gis h d (fis)* (=$\mathbb{S}^{IX<}$ въ Fis-dur'ѣ или Fis-moll'ѣ).

или bb) $\overset{(III \approx VII)}{\mathbb{S}^{IX<}}$ изъ *h d f* $\overset{III}{as}$ *(c)* въ $\overset{VII}{eis}$ *gis h d (fis)* (=$\mathbb{S}^{IX<}$ въ Fis-dur'ѣ или Fis-moll'ѣ).

Дальнѣйшія обращенія приведутъ насъ не къ дѣйствительно новымъ гармоніямъ, а только къ иначе пишущимся, напр. $5 \approx 3$ привело бы насъ къ $ais^{9>}$ (*d* $\approx$ *cisis*), а $5 \approx {}^{9>}$ привело бы къ $des^{9>}$ (*d* $\approx$ *eses*); но вѣдь эти гармоніи встрѣчались уже намъ въ только что приведенной таблицѣ, только въ болѣе простомъ видѣ: какъ $b^{9>}$ и $cis^{9>}$.

Терцсептаккорды допускаютъ подобное же энгармоническое обращеніе, но только не въ терцсептаккорды же, а въ неполные терцнонаккорды (безъ квинты, ^{5} или $\forall$), напр. *h d f* можетъ обратиться въ *ces d f*, *h d eis*, *ces eses f*, *h cisis eis*, что обозначается:

$$\overset{(3\ \approx\ 9>}{\mathbb{D}^{7}} = \mathbb{D}^{9>}_{5}, \qquad \overset{(7\ \approx\ 3)}{\mathbb{D}^{7}} = \mathbb{D}^{9>}_{5}, \qquad \overset{(5\ \approx\ 9>)}{\mathbb{D}^{7}} = \mathbb{D}^{9>}_{5}, \qquad \overset{(5\ \approx\ 3)}{\mathbb{D}^{7}} = \mathbb{D}^{9>}_{5},$$

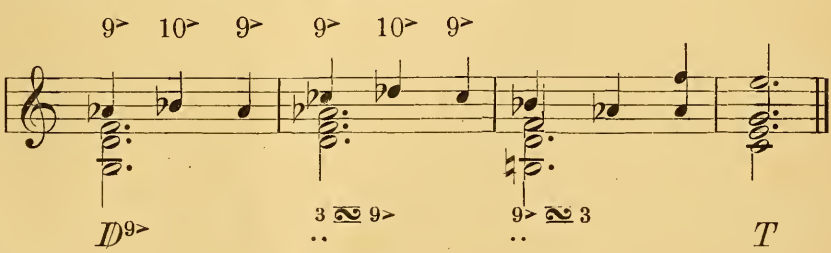
Тоже самое въ минорѣ:

$$\overset{(\mathrm{VII}\,\overline{\sim}\,\mathrm{III})}{\mathcal{S}^{\mathrm{VII}} = \mathcal{S}^{\mathrm{IX}<}_{\mathrm{V}}}, \quad \overset{(\mathrm{III}\,\overline{\sim}\,\mathrm{IX}<)}{\mathcal{S}^{\mathrm{VII}} = \mathcal{S}^{\mathrm{IX}<}_{\mathrm{V}}}, \quad \overset{(\mathrm{V}\,\overline{\sim}\,\mathrm{III})}{\mathcal{S}^{\mathrm{VII}} = \mathcal{S}^{\mathrm{IX}<}_{\mathrm{V}}}, \quad \overset{(\mathrm{V}\,\overline{\sim}\,\mathrm{IX}<)}{\mathcal{S}^{\mathrm{VII}} = \mathcal{S}^{\mathrm{IX}<}_{\mathrm{V}}},$$

Чтобы научиться увѣренно и безъ затрудненій обозначать эти сложныя образованія, слѣдуетъ помнить, что знакъ $\overline{\sim}$ требуетъ всегда энгармоническаго, иначе пишущагося тона, при чемъ, обращеніе въ 3, VII и IX< требуетъ обыкновенно для этого тона ♯ или ×, обращеніе же въ III, 7 и 9> требуетъ, наоборотъ, ♭ или ♭♭.

Никоимъ образомъ не слѣдуетъ злоупотреблять энгармоническими обращеніями; ибо они — если только употреблены не мимоходомъ, (съ дальнѣйшимъ поворотомъ обратно) — только вводятъ въ заблужденіе ухо и являются какъ-бы спекуляціями на ограниченность логическаго пониманія слушателя. Наоборотъ, пользуясь на короткое время энгармонизмомъ, можно вызвать къ жизни эффекты поразительной красоты, какъ-бы забросить мистически-пытливый взглядъ въ отдаленнѣйшія и обычнымъ путемъ недостижимыя области царства звуковъ. Слѣдуетъ замѣтить, что такія гармоніи, имѣющія энгармонически нѣсколько значеній, могутъ при случаѣ, помимо своего главнаго значенія, обусловленнаго общимъ положеніемъ, фигурировать еще и въ иномъ смыслѣ, напр.:

164.



Такова сила тональнаго чувства, одерживающаго верхъ надъ сильнѣйшими модуляціонными средствами.

Внѣ гаммовые терцсептаккорды и терцнонаккорды мы получили посредствомъ хроматизма, по образцу хроматизма при квинтовой смѣнѣ, причемъ этимъ аккордамъ становилось присуще еще болѣе сильное доминантовое зна-

ченіе, чѣмъ гармоніямъ, возникшимъ вслѣдствіе хроматизма при квинтовой смѣнѣ. Теперь мы снова возвратимся въ область тональной гармоніи и займемся изслѣдованіемъ модуляціонной силы тѣхъ гармоническихъ послѣдованій, которыя хотя и могутъ, но не должны пониматься въ тональномъ значеніи; при этомъ мы снова будемъ держаться того порядка, въ которомъ проходили предъ нами гармоническіе ходы при постепенномъ расширеніи нашего гармоническаго горизонта.

§ 16. Модуляціи посредствомъ созвуковъ терцовой смѣны.

Терцовая смѣна можетъ также просто произвести перемѣну строя, какъ и квинтовый ходъ или сторонняя смѣна; и, прежде всего, можно ею воспользоваться для дѣйствительнаго перехода изъ главнаго строя въ параллельный, — если, конечно, при этомъ пустить въ ходъ и вспомогательныя ритмическія средства. Но, кромѣ этого, терцовая смѣна отъ одной изъ двухъ доминантъ можетъ также служить достаточно опредѣленнымъ модуляціоннымъ средствомъ въ строй параллели тоники *):

a) отъ T къ ${}^0T$: $T\ D \mid T\ ..\ = {}^0Tp \mid {}^0T\ D \mid {}^0T.$

b) отъ D къ Dp: $T \mid D\ Dp = {}^0D \mid {}^0T.$

c) отъ S къ Sp: $T \mid Sp = {}^0S \mid {}^0T.$

d) отъ ${}^0T$ къ T: ${}^0T\ D \mid {}^0T\ ..\ = Tp \mid T\ D \mid T.$

e) отъ ${}^0D$ къ ${}^0Dp$: ${}^0T\ {}^0D \mid {}^0Dp = D\ T.$

f) отъ ${}^0S$ къ ${}^0Sp$: ${}^0T \mid {}^0S\ {}^0Sp = S \mid T.$

*) Всѣ слѣдующія задачи надо передѣлать, или, по крайней мѣрѣ, переиграть за фортепіано во всевозможныхъ строяхъ. *Примѣч. автора.*

Само собой разумѣется, для того чтобы укрѣпиться въ новомъ строѣ, необходимо прибавить еще каденцію въ немъ,—если только вообще въ данномъ случаѣ требуется законченная модуляція.

Такая же модуляціонная сила присуща и смѣнамъ: вводной, малотерцовой, тоновой и тритоновой; они приводятъ насъ къ главнымъ созвукамъ параллельнаго строя, которые затѣмъ можно начать понимать въ смыслѣ этого послѣдняго строя, — стоитъ только перепрыгнуть отъ нихъ въ соотвѣтственную каденцію. Модуляціонная сила названныхъ смѣнъ нерѣдко (особенно въ минорѣ) грозитъ даже пошатнуть тональное пониманіе, напр. въ минорныхъ секвенціяхъ, гдѣ очень легко можно перейти къ пониманію минора въ смыслѣ мажора.

Слѣдующія модуляціи возможны посредствомъ:

1) Вводной смѣны:

a) $\begin{array}{l} T \quad \overset{\text{II}<}{..} \\ = {}^0D^{2>} \quad \text{I} \end{array} \Big| \; {}^0S \; D^+ \mid {}^0T.$

b) $T \mid \begin{array}{l} S \quad \overset{\text{II}<}{..} \\ = {}^0T^{2>} \quad \text{I} \end{array} \Big| \; {}^0S \; D^+ \mid {}^0T.$

c) $\begin{array}{l} {}^0T \quad \overset{2>}{..} \\ = {}^+S^{\text{II}<} \quad 1 \quad D \mid T. \end{array}$

d) $\begin{array}{l} {}^0T \mid \quad {}^0D \quad \overset{2>}{..} \\ = {}^+T^{\text{II}<} \quad 1 \mid S \; D \mid T. \end{array}$

2) Малотерцовой смѣны:

a) $\begin{array}{l} T \quad \mid \; Sp \\ = Tp \quad {}^0S \; D^+ \mid {}^0T. \end{array}$

b) $\begin{array}{l} T \; D \quad \mid \; Tp \\ = {}^0Dp \quad {}^0T \; {}^0S \mid {}^0T. \end{array}$

c) $\begin{array}{l} {}^0T \quad {}^0Dp \\ = Tp \quad D \end{array} \Big| \; T.$

d) $\begin{array}{l} {}^0T \; {}^0S \\ = Sp \end{array} \Big| \; T \quad S \mid T.$

3) Тоновой смѣны:

a) $T \mid \begin{array}{l} D \quad Sp \\ = {}^0Dp \quad {}^0S \end{array} \Big| \; {}^0T.$

b) $\begin{array}{l} {}^0T \mid {}^0S \quad {}^0Dp \\ = Sp \quad D \end{array} \Big| \; T.$

4) Тритоновой смѣны:

a) $T \mid \begin{array}{l} S \quad Dp \\ = {}^0T^{2>} \quad {}^0D \end{array} \Big| \; {}^0T.$

b) $\begin{array}{l} {}^0T \mid {}^0D \quad {}^0Sp \\ = {}^+T^{2>} \quad S \end{array} \Big| \; T.$

Всѣ эти послѣдованія могутъ однако привести и въ другой строй, кромѣ параллельнаго, если взять для нихъ другіе исходные пункты или придать имъ иное значеніе, *обратить* ихъ, напр.:

1) Модуляціи посредствомъ вводной смѣны:

a) $T \mid S \overset{\text{II}<}{=} T \overset{\text{II}<}{} \mid S\ D \mid T$ (напр. C-dur—F-dur).

b) $T \mid D \overset{\text{II}<}{=} T \overset{\text{II}<}{} \mid S\ D \mid T$ (напр. C-dur—G-dur).

c) $T \mid {}^{0}S^{2>} \overset{\text{I}}{=} T \overset{\text{II}<}{} \mid S\ D \mid T$ (напр. C-dur—Des-dur).

d) $T \mid {}^{0}Sp \overset{\text{II}<}{=} T \overset{\text{II}<}{} \mid S\ D \mid T$ (напр. C-dur—As-dur).

e) $T \mid S \overset{\text{II}<}{=} {}^{0}D^{2>} \overset{\text{I}}{} \mid {}^{0}S\ D \mid {}^{0}T$ (напр. C-dur—D-moll).

f) $T \overset{\text{II}<}{=} {}^{0}T^{2>} \overset{\text{I}}{} \mid {}^{0}S\ D \mid {}^{0}T$ (напр. C-dur—E-moll).

g) $T \mid {}^{0}S^{2>} \overset{\text{I}}{=} {}^{0}T^{2>} \overset{\text{I}}{} \mid {}^{0}S\ D \mid {}^{0}T$ (напр. C-dur—F-moll).

h) $T \mid Sp \overset{2>}{=} {}^{+}S^{\text{II}<} \overset{1}{} \mid T$ (напр. C-dur—F-dur).

i) $T \mid Dp \overset{}{=} {}^{+}S^{\text{II}<} \overset{1}{} \mid T$ (напр. C-dur—G-dur).

k) ${}^{0}T \mid {}^{0}S \overset{2>}{=} {}^{0}T \overset{2>}{} \mid {}^{0}S\ D \mid {}^{0}T$ (напр. A-moll—D-moll).

l) ${}^{0}T \mid {}^{0}D \overset{2>}{=} {}^{0}T \overset{2>}{} \mid {}^{0}S\ D \mid {}^{0}T$ (напр. A-moll—E-moll).

m) ${}^{0}T \mid {}^{0}D \overset{2>}{=} {}^{+}S^{\text{II}<}_{\text{tr}} \overset{1}{} \quad D^{\flat} \mid {}^{+}T$ (напр. A-moll—G-dur).

n) ${}^{0}T \overset{2>}{=} {}^{+}T^{\text{II}<} \overset{1}{} \mid S\ D \mid T$ (напр. A-moll—F-dur) и т. д.

2) Модуляціи посредствомъ малотерцовой смѣны:

a) $T \mid S\ \cancel{Sp} = T\ Sp\ D \mid T$ (напр. C-dur—F-dur).

b) $T \mid D\ Tp = T\ Sp\ D \mid T$ (напр. C-dur—G-dur).

c) $T \mid Dp\ \cancel{D} = {}^{+}S^{\text{II}<}\ D \mid T$ (напр. C-dur—G-dur).

d) $T \mid \begin{matrix} Dp & Tp^{\text{III}<} \\ = Sp & D \end{matrix} \mid T$ (напр. C-dur—D-dur).

e) $T \mid \begin{matrix} Dp & Tp^{\text{III}<} \\ = \cancel{S}^{\text{III}<}_{\text{VII}} & D \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. C-dur—D-moll).

f) $T \mid \begin{matrix} {}^{3>} & \cancel{S} \\ = {}^{+}S^{\text{II}<} & D \end{matrix} \mid \mathcal{T}$ (напр. C-dur—Es-dur).

g) ${}^0T \mid \begin{matrix} {}^0D & S^{\text{III}<} \\ = {}^{+}S^{\text{II}<} & D \end{matrix} \mid T$ (напр. A-moll—G-dur).

h) ${}^0T \mid \begin{matrix} {}^0\overset{0}{\cancel{D}} & T^{\text{III}<} \\ = {}^{+}S^{\text{II}<} & D \end{matrix} \mid T$ (напр. A-moll—D-dur).

i) ${}^0T \mid \begin{matrix} {}^0S & {}^0Tp \\ = S^{2>} & D \end{matrix} \mid T$ (напр. A-moll—F-dur).

k) ${}^0T \mid \begin{matrix} Sp & {}^0\overset{0}{\cancel{S}} \\ = {}^0Tp & {}^0S \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. Amoll—D-moll).

l) ${}^0T \mid \begin{matrix} {}^0Dp & {}^0T \\ = {}^0Tp & {}^0S \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. A-moll—E-moll).

3) Модуляціи посредствомъ тоновой смѣны:

a) $T \mid \begin{matrix} Tp & \cancel{D} \\ = Sp & D \end{matrix} \mid T$ (напр. C-dur—G-dur).

b) $\mathcal{T} \mid \begin{matrix} Dp & Tp^{\text{III}<} \\ = Sp & D \end{matrix} \mid T$ (напр. C-dur—D-dur).

c) $T \mid \begin{matrix} {}^0S & \cancel{S} \\ = Sp & D \end{matrix} \mid T$ (напр. C-dur—Es-dur).

d) $T \mid \begin{matrix} {}^{+}D^{\text{II}<} & Dp^{\text{III}<} \\ = Sp & D \end{matrix} \mid T$ (напр. C-dur—A-dur).

e) $T \mid \begin{matrix} {}^{+}D^{\text{II}<} & Dp^{\text{III}<} \\ = \cancel{S}^{\text{III}<}_{\text{VII}} & D \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. C-dur—A-moll).

f) $T \mid \begin{matrix} D^{3>} & T \\ = Sp & D \end{matrix} \mid \mathcal{T}$ (напр. C-dur—F-dur).

g) ${}^0T \mid \begin{matrix} {}^0Tp & {}^0\overset{0}{\cancel{S}} \\ = {}^0Dp & {}^0S \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. A-moll—D-moll).

h) ${}^0\mathcal{T} \mid \begin{matrix} {}^0Sp & {}^0Tp^{3>} \\ = {}^0Dp & {}^0S \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. A-moll—G-moll).

i) $^0T \mid \begin{matrix} D^+ & {}^0\not{D} \\ = {}^0Dp & {}^0S \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. A-moll—Fis-moll).

k) $^0T \mid \begin{matrix} {}^0S^{2>} & {}^0Sp^{3>} \\ = {}^0Dp & {}^0S \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. A-moll — C-moll).

l) $^0T \mid \begin{matrix} {}^0S^{2>} & {}^0Sp^{3>} \\ = D^7_{3>} & {}^0S \end{matrix} \mid T$ (напр. A-moll — C-dur).

m) $^0T \mid \begin{matrix} S^{\text{III}<} & {}^0T \\ = {}^0Dp & {}^0S \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. A-moll — E-moll).

4) Модуляціи посредствомъ тритоновой смѣны:

a) $\begin{matrix} T & {}^+D^{\text{II}<} \\ = S & Dp \end{matrix} \mid T$ (напр. C-dur — G-dur).

b) $\begin{matrix} T \\ = {}^0T^{2>} \end{matrix} \mid \begin{matrix} {}^+D^{\text{II}<} \\ {}^0D \quad {}^0S \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. C-dur — E-moll).

c) $T \mid \begin{matrix} Tp & \not{S} \\ = {}^+T^{2>} & S \end{matrix} \mid T$ (напр. C-pur — F-dur).

d) $T \mid \begin{matrix} {}^0S^{2>} & {}^0T \\ = S & Dp \end{matrix} \mid T$ (напр. C-dur — As-dur).

e) $\begin{matrix} {}^0T & {}^0S^{2>} \\ = {}^0D & {}^0Sp \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. A-moll — D-moll).

f) $\begin{matrix} {}^0T \\ = {}^+T^{\text{II}<} \end{matrix} \mid \begin{matrix} {}^0S^{2>} \\ S \quad D \end{matrix} \mid T$ (напр. A-moll — F-dur).

g) $^0T \mid \begin{matrix} {}^0Tp & {}^0\not{D} \\ = {}^0T^{2>} & {}^0D \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. A-moll — E-moll).

h) $^0T \mid \begin{matrix} {}^+D^{\text{II}<} & T^{\text{III}<} \\ = {}^0D & {}^0Sp \end{matrix} \mid {}^0T$ (напр. A-moll — Cis-moll).

§ 17. Модуляціи посредствомъ менѣе обычныхъ гармоническихъ ходовъ.

Пониманіе сущности модуляціи особенно вырабатывается на такихъ гармоническихъ оборотахъ, которые естественны въ предѣлахъ строя и по возможности избѣгаютъ внѣгаммовыхъ тоновъ. Въ тѣхъ гармоническихъ ходахъ, модуляціонную силу которыхъ намъ

еще осталось разсмотрѣть, такіе чуждые внѣгаммовые тоны будутъ встрѣчаться все чаще и чаще, вслѣдствіе чего становится все труднѣе парализовать ихъ модуляціонную тенденцію. Эти ходы образуются при соединеніи противоположнаго созвука тоники съ параллельными созвуками, т. е. при соединеніи созвуковъ, лишь посредственно, непрямо понимаемыхъ нами. (Къ числу послѣднихъ относится, вѣдь, до извѣстной степени и противоположный созвукъ тоники: его терція производитъ впечатлѣніе хроматическаго тона и не удваивается).

1. *Модуляція посредствомъ вводныхъ ходовъ.* Подобно тональнымъ формамъ вводнаго хода (${}^0Sp \quad D^+ \quad Dp — {}^0S$, въ мажорѣ и минорѣ) и всякій вводный ходъ, какъ включающій въ себя обѣ доминанты, приводитъ къ пропущенной тоникѣ и такимъ образомъ вызываетъ модуляцію:

a) $Tp \quad {}^0\S \;|\; = Dp \quad {}^0S \;|\; T\ [{}^0T]$ (напр. C-dur—F-dur или F-moll).

b) ${}^+D^{\text{II}<} \quad T^{3>} \;|\; = Dp \quad {}^0\S \;|\; T$ (напр. C-dur — G-dur).

c) $T \;|\; S \quad Dp^{\text{III}<} \;|\; = {}^0Sp \quad D^+ \;|\; {}^0T$ (напр. C-dur — A-moll).

d) $T — \S \quad Tp^{\text{III}<} \;|\; = {}^0Sp \quad D^+ \;|\; {}^0T$ (напр. C-dur — D-moll).

e) $T \;|\; {}^0S^{2>} \quad T \;|\; = {}^0Sp \quad D \;|\; T\ [{}^0T]$ (напр. C-dur—F-dur или F-moll).

f) ${}^0Tp \quad D \;|\; = Sp \quad D^+ \;|\; {}^0T\ [T]$ (напр. A-moll—E-moll или E-dur).

g) ${}^0S^{2>} \quad T^{\text{III}<} \;|\; = {}^0Sp \quad D^+ \;|\; {}^0T$ (напр. A-moll — D-moll).

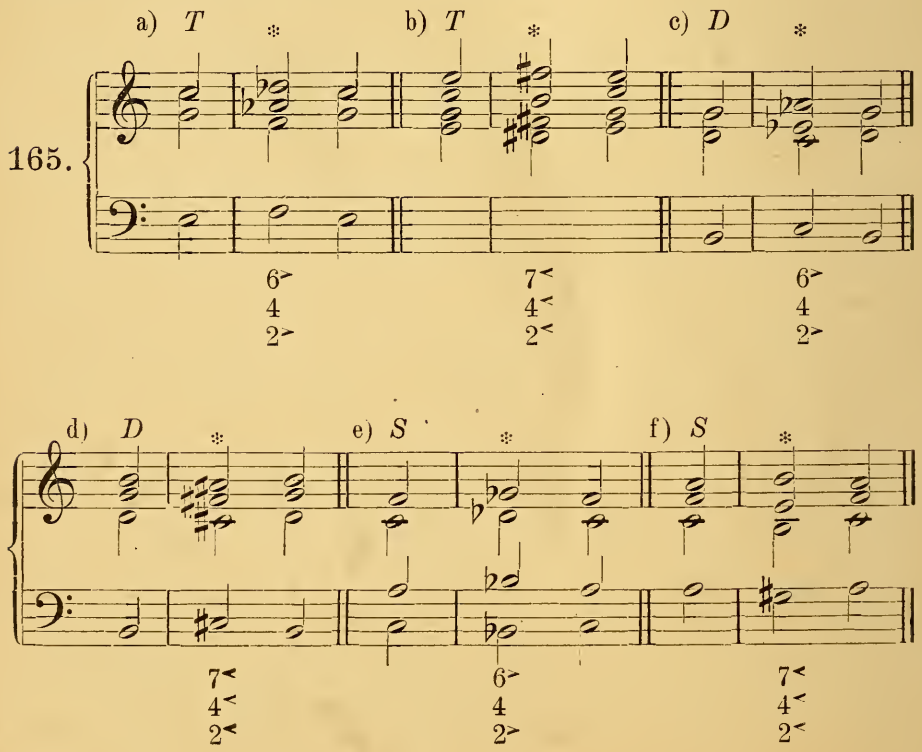
h) ${}^0T \;|\; {}^0D \quad {}^0Sp^{3>} \;|\; = Dp \quad {}^0S \;|\; T$ (напр. A-moll — C-dur).

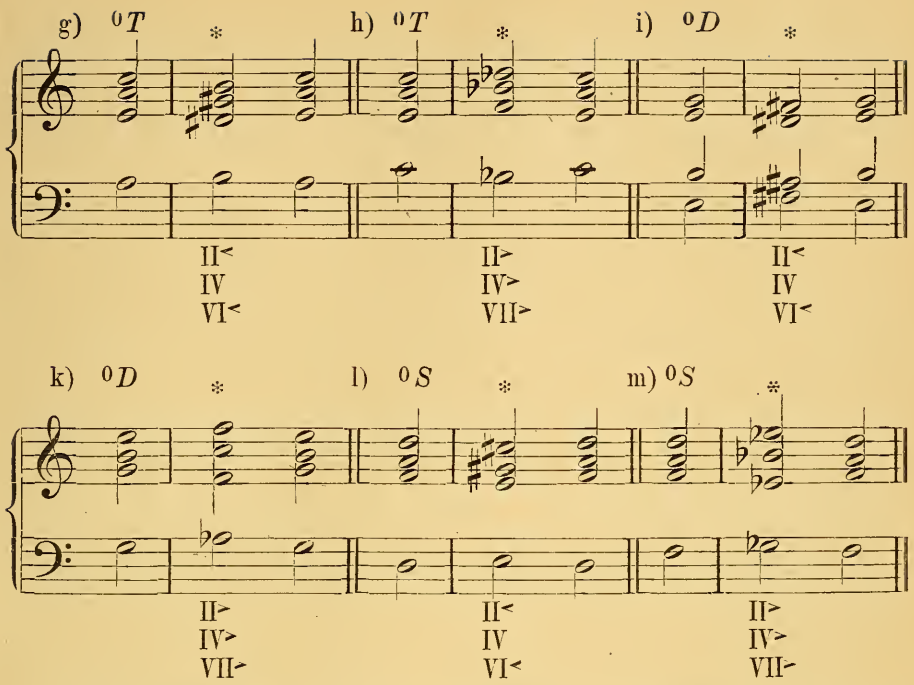
i) ${}^0T \;|\; {}^0D \quad {}^0Tp^{3>} \;|\; = {}^+Dp \quad {}^0S \;|\; T^+$ (напр. A-moll — G dur).

k) ${}^0T \;|\; {}^+D^{\text{II}<} \quad {}^0T \;|\; = Dp \quad {}^0S \;|\; {}^0T$ (напр. A-moll — E moll).

Но этимъ не ограничивается еще значеніе вводнаго хода. Мы уже знакомы съ фигураціей аккордовъ посредствомъ вводныхъ тоновъ (перемѣнныхъ, вспомогательныхъ нотъ); намъ не покажется поэтому страннымъ, если, при случаѣ, вмѣсто всѣхъ трехъ тоновъ гармоніи, могутъ прозвучать фигурирующія ихъ верхнія и нижнія секунды, вслѣдствіе чего возникаютъ такъ называемыя перемѣнныя гармоніи (аккорды), не обладающія никакой модуляціонной силой и понимаемыя лишь въ фигураціонномъ смыслѣ. Какъ и всѣ мнимые консонансы, аккорды эти могутъ быть трактованы какъ настоящія гармоніи (въ нихъ можно удвоить мнимый основной тонъ; и этому удвоенію ничто не препятствуетъ, если только удваиваемый тонъ принадлежитъ къ числу тѣхъ тоновъ, удвоеніе которыхъ вообще допускается).

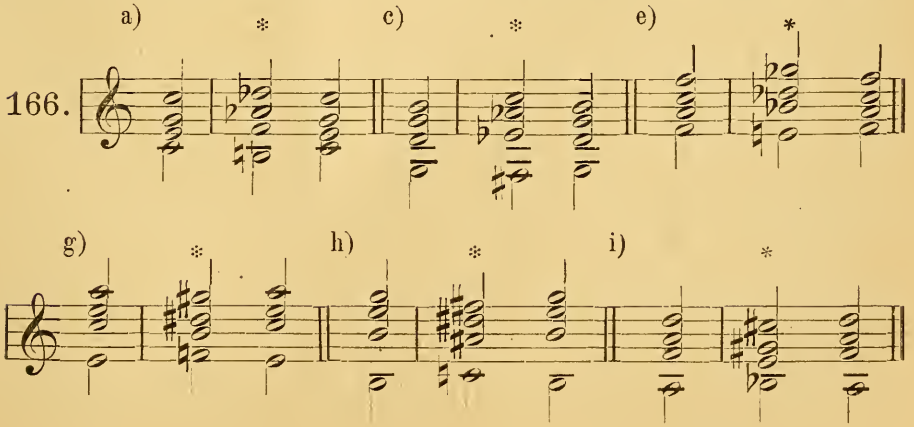
Такимъ образомъ, въ C-dur'ѣ и A-moll'ѣ получаются слѣдующія перемѣнныя гармоніи:





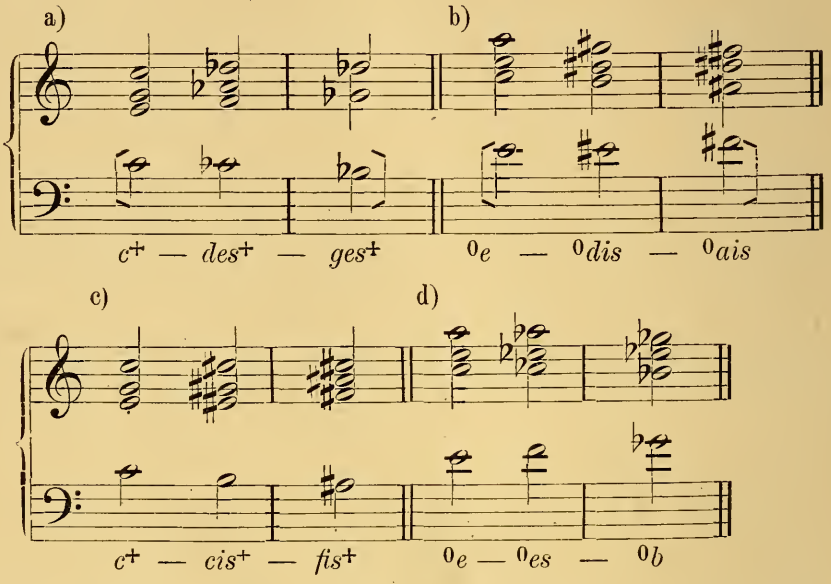
Нѣкоторыя изъ этихъ гармоній извѣстны уже намъ подъ другими обозначеніями (*a*—какъ $^0S^{2>}$, *c*—какъ ^0Sp въ мажорѣ; *g* — какъ $^+D^{II<}$, *e* — какъ ^+Dp въ минорѣ). Перемѣнныя гармоніи съ бо́льшимъ удобствомъ примѣнимы въ трехголосномъ сложеніи, чѣмъ въ четырехголосномъ; въ послѣднемъ большей частью прибѣгаютъ при этомъ еще къ одной противоположной перемѣнной нотѣ:

166.



Замѣчательно, что противовводные ходы не требуютъ послѣ себя такъ настоятельно пропущенной тоники какъ другіе, далеко заводящіе гармоническіе ходы (§ 4, § 8 и др.); они наоборотъ заставляютъ ожидать квинтоваго хода или сторонней смѣны въ томъ-же направленіи:

167.



Такое дѣйствіе ихъ скорѣй всего зависитъ отъ сходства вводнаго хода съ хроматическимъ полутоновымъ ходомъ; въ самомъ дѣлѣ, если мы замѣнимъ первый послѣднимъ (167 c-d), то окажется, что гармоническое движеніе вполнѣ соотвѣтствуетъ нашимъ правиламъ: послѣдованіе c^+—cis^+—fis^+ выразится тогда какъ (S) $[{}^0S^{2>}]$ D T или какъ ${}^0S^{2>}$ D D и становится вполнѣ понятнымъ.

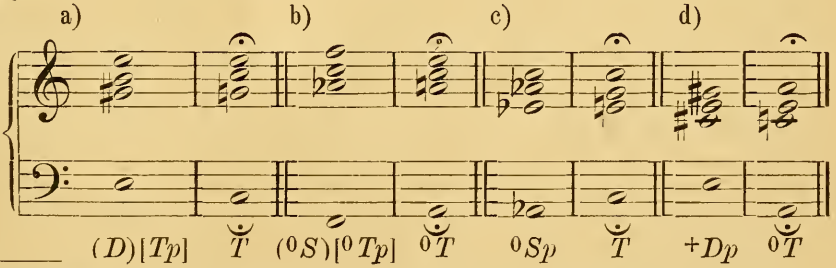
2. *Модуляція посредствомъ терцовыхъ ходовъ* *). Единственные терцовые ходы, встрѣчающіе въ предѣлахъ строя („тональные“),—если, конечно, не принимать въ разсчетъ промежуточныхъ каденцій — суть Tp — ${}^0S$ и ${}^0S^{2>}$—${}^+S$ въ мажорѣ. и ${}^0Tp$—D^+ и ${}^+D^{II<}$—${}^0D$ въ минорѣ. Но терцовые ходы заслуживаютъ особеннаго вниманія съ другой стороны. Если съ чисто-гармонической точки зрѣ-

*) Здѣсь, конечно, имѣются въ виду ходы на *большую* терцію. *Примѣч. переводч.*

нія, внѣ всякого отношенія къ гаммамъ, прямой квинтовый созвукъ представляетъ собою ничто иное, какъ ближайшій родственный частичный тонъ *) исходнаго созвука (тоники), получившій только самостоятельное значеніе, такъ сказать эмансипированный и являющійся представителемъ своего собственнаго созвука, — то сама собой напрашивается мысль, придать подобнымъ же образомъ самостоятельность и терцовому тону, эмансипировать его отъ тоническаго созвука и противоставить его послѣднему въ качествѣ представителя своего собственнаго созвука. При этомъ прямому терцовому созвуку мажорной тоники окажется присущимъ особый родъ доминантоваго значенія, подобно прямому квинтовому созвуку; точно также и противоположный терцовый созвукъ получитъ нѣкоторое субдоминантовое значеніе **). Въ минорѣ, какъ и всегда, окажутся тѣ-же отношенія, только въ противоположномъ направленіи. Субдоминантовое значеніе as^+ въ C-dur'ѣ мы опредѣлили раньше, какъ ${}^0Sp$; доминантовое значеніе ${}^0gis$ въ A-moll'ѣ, какъ ${}^+Dp$; e^+ являлось у насъ раньше въ C-dur'ѣ, какъ (D) Tp и ${}^0c$ въ A-moll'ѣ, какъ $({}^0S)$ ${}^0Tp$.

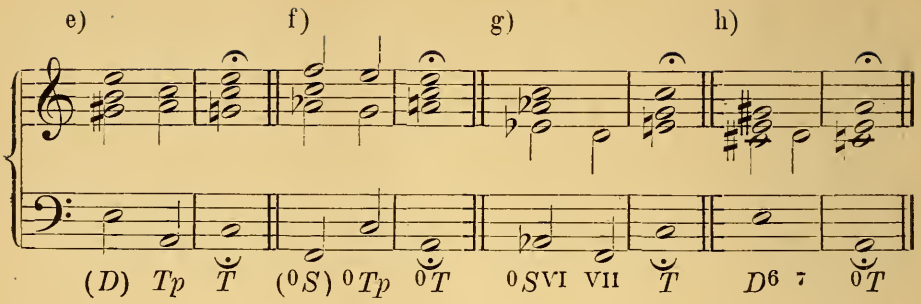
Несомнѣнно однако, что терцовый созвукъ обладаетъ способностью непосредственнаго заключенія (къ тоникѣ), при чемъ не получается впечатлѣнія, будто какая либо *гармонія пропущена*: при заключеніяхъ e^+—c^+ и ${}^0c$—${}^0e$ вовсе не кажется, что выпущены: въ первомъ случаѣ ${}^0e$, а во второмъ — c^+; точно также, заключеніе as^+—c^+ не нуждается для своего пониманія въ посредничествѣ ${}^0c$, а ${}^0gis$—${}^0e$ въ посредничествѣ e^+. Вотъ соотвѣтствующія формулы:

168.



*) Третій обертонъ примы тоники. *Примѣч. переводч.*

**) Подобно созвуку противоположной квинты. *Примѣч. переводч.*



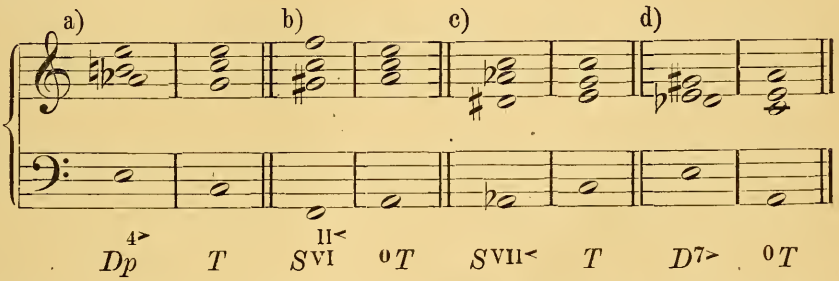
Заключительное дѣйствіе терцоваго хода и возможность его непосредственнаго гармоническаго пониманія дѣлаются тѣмъ очевиднѣе и несомнѣннѣй, чѣмъ большей массивностью и компактностью отличаются образующія его аккорды, т. е. чѣмъ менѣе бросаются при этомъ въ глаза шаги отдѣльныхъ голосовъ. Отсюда-же дѣлается яснымъ, почему значеніе терцоваго хода никогда не можетъ сравниться со значеніемъ квинтоваго хода. Первоисточникъ всякой музыки — конечно, гармонія; но исконнымъ русломъ ея является діатоническая гамма: рѣка можетъ выйти порой изъ береговъ, но затѣмъ постоянно возвращается обратно. *Хроматическое движеніе, если и примѣняется въ гаммѣ, то лишь какъ заполняющее промежутокъ между двумя сосѣдними тонами, но отнюдь не какъ заключительный членъ какого либо мелодическаго образованія; хроматическій шагъ всегда кажется намъ направляющимся и стремящимся отъ предъидущаго тона къ его сосѣднему (діатоническому тону).* Но при всѣхъ терцовыхъ ходахъ нельзя обойтись безъ хроматическаго шага; и разъ этотъ шагъ является заключительнымъ, то голосъ, въ которомъ онъ встрѣчается производитъ непріятное впечатлѣніе насильственностью и немотивированностью голосоведенія. Шагамъ *gis—g*, *as—a*, *es—e*, *cis—c* (168 a-d), если взять ихъ, какъ заключительные, — не хватаетъ внутренней логики. Но такъ какъ второй тонъ этого шага принадлежитъ тоническому созвуку, то, собственно, первый его тонъ является стремящимся *); такимъ образомъ, мы видимъ, какъ оправ-

*) Къ разрѣшенію въ направленіи хроматизма. *Примѣч. переводч.*

дываютъ и мелодическія основанія способъ, какимъ мы до сихъ поръ обозначали терцовые созвуки, т. е. какъ доминанты терцесмѣнныхъ созвуковъ или какъ терцесмѣнные созвуки доминантъ. Въ 168a *gis* должно былобы пойти раньше въ *a*, и только затѣмъ въ *g*; въ 168b, точно также, *as* должно было бы пойти сначала въ *g*, и только потомъ въ *a*; подобнымъ-же образомъ въ 168 c-d *es* должно было-бы пойти въ *c* черезъ *d*, и *cis* въ *c* черезъ *d* (ср. 168 e-h).

Только при условіи замѣны хроматическихъ шаговъ вводными (см. стр. 233 и дал.) терцовые ходы могутъ получить дѣйствительное заключительное значеніе; но при этомъ приходиться поступиться созвуковымъ единствомъ, мѣсто котораго заступаетъ мнимо-консонирующій диссонансъ:

169.



Мнимое консонированіе этого образованія допускаетъ, однако, удвоеніе мнимаго основного тона, вслѣдствіе чего на дѣлѣ получается впечатлѣніе терцоваго хода.

Но если заключительная сила терцоваго хода условна, то тѣмъ несомнѣннѣй, наоборотъ, его модуляціонная сила, именно въ направленіи, ясномъ изъ прим. 168.

Если сдѣлать терцовые ходы отъ другихъ созвуковъ тональной гармоніи, то получатся слѣдующіе модуляціи:

a) $T \quad Dp^{\text{III}<}$ / $= {}^0Tp \quad D$ | ${}^0T$ (напр. C-dur — A-moll).

b) $S \quad Tp^{\text{III}<}$ / $= {}^0Tp \quad D$ | ${}^0T$ (напр. C-dur — D-moll).

c) $S \quad {}^0S^{2>}$ / $= T \quad {}^0Sp \quad {}^0S$ | ${}^+T$ [${}^0T$] (напр. C-dur—F-dur [F-moll]).

d) $D \quad (D)\ [Dp]$
$= {}^{0}Tp \quad D$ | ${}^{0}T$ (напр. C-dur — E-moll).

e) $D \quad {}^{0}Tp$
$= T \quad {}^{0}Sp \quad {}^{0}S$ | ${}^{0}T\ [T^{+}]$ (напр. C-dur—G-moll [G-dur]).

f) ${}^{0}S^{2>} \quad S^{+}$
$= {}^{0}Tp \quad D$ | ${}^{0}T$ (напр. C-dur — B-moll).

g) $Dp \quad T^{3>}$
$= Tp \quad {}^{0}S$ | T (напр. C-dur — G-dur).

h) ${}^{+}D^{II<} \quad D^{3>}$
$= Tp \quad {}^{0}S$ | $T\ [{}^{0}T]$ (напр. C-dur—D-dur [D-moll]).

i) ${}^{0}Sp \quad T$
$= {}^{0}Tp \quad D$ | ${}^{0}T$ (напр. C-dur — F-moll).

k) ${}^{0}T \quad {}^{0}Sp^{3>}$
$= Tp \quad {}^{0}S$ | T (напр. A-moll — C-dur).

l) ${}^{0}D \quad {}^{0}Tp^{3>}$
$= Tp \quad {}^{0}S$ | T (напр. A-moll — G-dur).

m) ${}^{0}D \quad {}^{+}D^{II<}$
$= {}^{0}T \quad Dp \quad D$ | $T^{+}\ [{}^{0}T]$ (напр. A-moll—E-dur [E-moll]).

n) ${}^{0}S \quad ({}^{0}S)\ [{}^{0}Sp]$
$= Tp \quad {}^{0}S$ | T (напр. A-moll — F-dur).

o) ${}^{0}S \quad {}^{+}Tp$
$= {}^{0}T \quad Dp \quad D$ | ${}^{+}T\ [{}^{0}T]$ (напр. A-moll — D-dur [D-moll]).

p) ${}^{+}D^{II<} \quad {}^{0}D$
$= {}^{+}Tp \quad {}^{0}S$ | ${}^{+}T$ (напр. A-moll — H-dur).

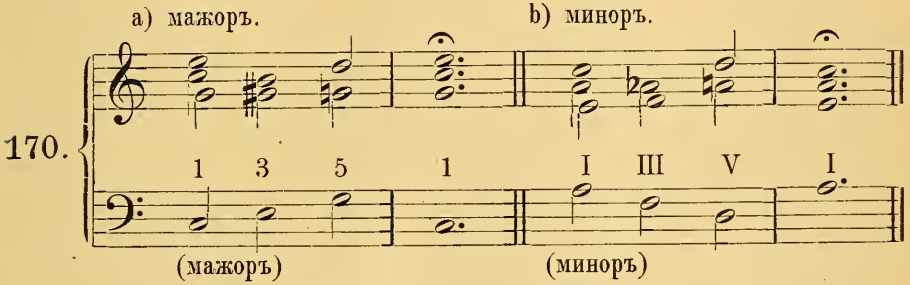
q) ${}^{0}Sp \quad T^{III<}$
$= {}^{0}Tp \quad D^{+}$ | ${}^{0}T$ (напр. A-moll — D-moll).

r) ${}^{0}S^{2>} \quad S^{III<}$
$= {}^{0}Tp \quad D^{+}$ | ${}^{0}T$ (напр. A-moll — G-moll).

s) ${}^{+}Dp \quad {}^{0}T$
$= {}^{+}Tp \quad {}^{0}S$ | ${}^{+}T$ (напр. A-moll — E-dur).

Но терцовые ходы открываютъ предъ нами и совсѣмъ новый путь, который совершенно примиритъ насъ съ тѣмъ кажущимся пренебреженіемъ, которое оказывается терцовымъ созвукамъ по сравненію съ квинтовыми; ибо

на полное равноправіе съ послѣдними первые не могутъ претендовать уже по одному тому, что они находятся въ отношеніи болѣе отдаленнаго родства къ тоникѣ, чѣмъ тѣ (т. е. квинтовые созвуки). Терція (см. введеніе стр. 4) является пятымъ тономъ въ ряду родственныхъ тоновъ натуральной гаммы (какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ) квинта-же—третьимъ. Посмотримъ теперь, не вызывается-ли настоятельно созвукомъ третьяго частичнаго тона послѣ созвука пятаго частичнаго тона*) дальнѣйшій заключительный ходъ къ главному созвуку (тоникѣ),—иначе говоря, не возвращаетъ-ли насъ квинтовый созвукъ послѣ терцоваго обратно къ тоникѣ? Построивши гармоніи одинаковаго наклоненія, мы получимъ послѣдованія:



Здѣсь хроматическій тонъ *(gis, as)* не мѣшаетъ болѣе, ибо, хотя его стремленіе **) и здѣсь несомнѣнно, но оно уничтожается неоспоримой логикой дальнѣйшаго гармоническаго движенія.

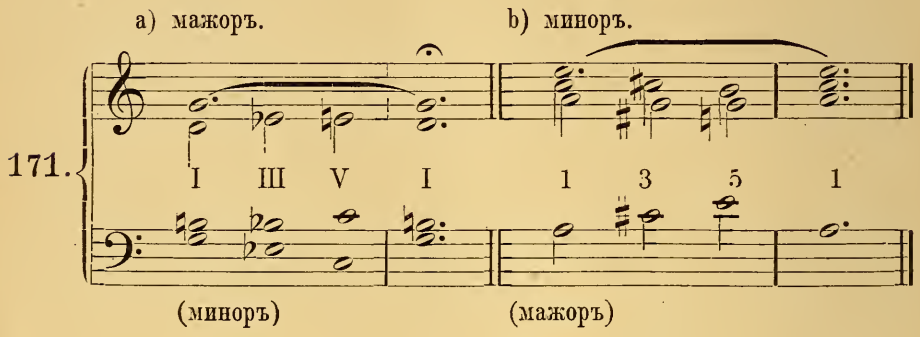
Но возвращеніе отъ терцоваго созвука къ главному черезъ квинтовый созвукъ кажется нормальнымъ и логичнымъ не только въ томъ случаѣ, если оно дѣлается посредствомъ построенія въ соотвѣтствующемъ направленіи ***), но также и въ томъ случаѣ, если главные тоны (примы) однородныхъ (по наклоненію) созвуковъ, обра-

*) Т. е. квинтовымъ созвукомъ послѣ терцоваго (въ C'dur'ѣ, g^+ послѣ e^+). *Примѣч. переводч.*

**) Пойти по направленію хроматизма въ сосѣдній тонъ. *Примѣч. переводч.*

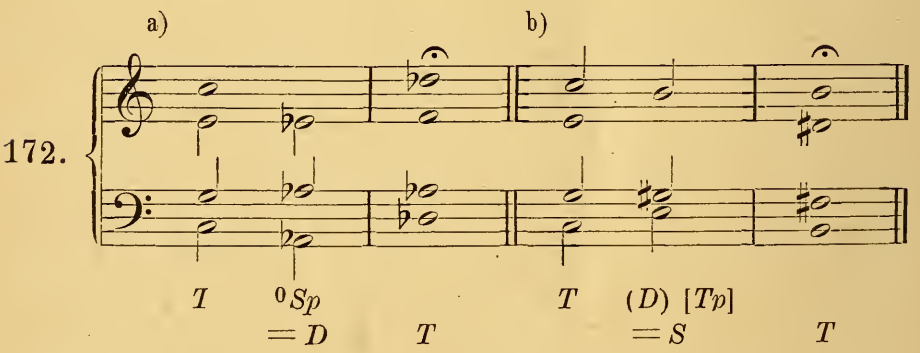
***) Т. е. если аккорды строятся (на терцію и квинту) въ мажорѣ—вверхъ, въ минорѣ—внизъ. *Примѣч. переводч.*

зующихъ это послѣдованіе, составляютъ вмѣстѣ созвукъ противоположнаго наклоненія **), при чемъ и вступаютъ они въ порядкѣ противоположнаго наклоненія:

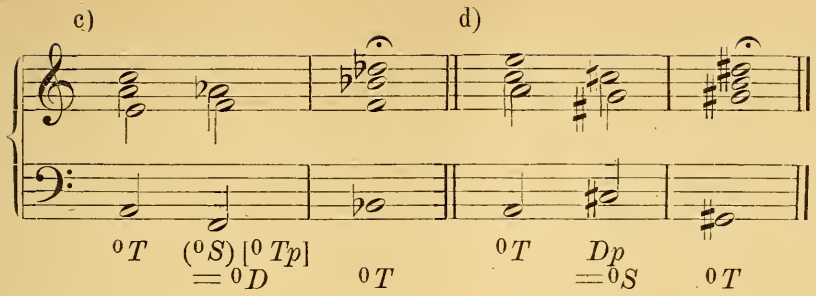


171b можетъ вслѣдствіе непривычки показаться нѣсколько страннымъ.

Терцовые ходы охотно также допускаютъ послѣ себя и квинтовый ходъ въ томъ-же направленіи, что несомнѣнно объясняется образующимся при этомъ въ конечномъ результатѣ вводнымъ ходомъ; этотъ вводный ходъ, отдѣльно самъ по себѣ не легко понимаемый, разлагается здѣсь удобопонятно на терцовый и квинтовые ходы:



**) Т. е. если примы аккордовъ строятся: въ мажорѣ на III и V внизъ отъ примы главнаго созвука; въ минорѣ на 3 и 5 вверхъ.
Примѣч. переводч.



Трудно рѣшить, является ли здѣсь третій созвукъ ожидаемымъ слѣдствіемъ двухъ первыхъ, или-же второй созвукъ представляетъ собой ничто иное, какъ естественное промежуточное звено между двумя другими. Второй способъ пониманія соотвѣтствуетъ давно уже извѣстнымъ намъ промежуточнымъ каденціямъ; съ другой стороны, мы весьма развиваемъ и укрѣпляемъ свое пониманіе, подводя подъ одну общую точку зрѣнія возможно-бо́льшее число аккордовъ, и стало быть, въ данномъ случаѣ считая *третій созвукъ* главнымъ пунктомъ, къ которому направляется гармоническое движеніе, и отъ котораго оно затѣмъ исходитъ далѣе; при послѣдней точкѣ зрѣнія, мы увидимъ въ данномъ гармоническомъ послѣдованіи уже извѣстный намъ вводный ходъ съ его тенденціей къ дальнѣйшему (вторичному) квинтовому ходу. Чтобы не потерять нити въ этомъ лабиринтѣ возможныхъ предположеній, слѣдуетъ всегда руководиться основными положеніями, — именно тѣми, которыя вытекаютъ изъ строго-тональной логики. Съ этой точки зрѣнія всѣ повышенные *) тоны стремятся пойти къ верху, всѣ пониженные *) — къ низу; этому старому правилу прим. 172 a-d противорѣчитъ только съ виду. *Всякій вводный ходъ является движеніемъ назадъ* **) *(обратно), всякій хроматическій—движеніемъ впередъ* ***); стоитъ примѣнить эти два положенія къ примѣрамъ 172 a-d, чтобы увидѣть справедливость того, что было о нихъ сказано.

*) Хроматически. *Примѣч. переводч.*

**) Т. е. носящимъ заключительный характеръ. *Примѣч. переводч.*

***) Т. е. требующимъ дальнѣйшаго продолженія, и, стало быть, не носящимъ характера заключенія. *Примѣч. переводч.*

3. *Модуляція посредствомъ малотерцовыхъ ходовъ.* Остальныхъ гармоническихъ ходовъ мы коснемся только вкратцѣ, ибо, шагъ за шагомъ, мы разсмотрѣли уже главныя средства модуляціи, и только совсѣмъ новые обороты не всегда подойдутъ, можетъ быть, къ нашимъ прежнимъ точкамъ зрѣнія. Пониманіе малотерцовыхъ ходовъ, возможное только въ связи съ третьимъ, главнымъ созвукомъ, сдѣлалось для насъ возможнымъ послѣ всего, что было сказано на предъидущихъ страницахъ относительно терцовыхъ ходовъ. Терцовые ходы $c^+—a^+$ и $c^+—es^+$ слѣдуетъ разсматривать въ связи съ созвуками f^+, ^0e и as^+, ^0g *); тоже самое можно сказать относительно малотерцовыхъ ходовъ $^0e—^0cis$ и $^0e—^0g$ и созвуковъ a^+, ^0gis и c^+, ^0h; такимъ образомъ окажутся логичными слѣдующія дальнѣйшія продолженія малотерцовыхъ ходовъ **):

$$c^+ — a^+ — e^+; \quad a^+ — c^+ — f^+;$$
$$c^+ — es^+ — as^+; \quad es^+ — c^+ — g^+;$$
$$^0e — ^0cis — ^0gis; \quad ^0cis — ^0e — ^0a;$$
$$^0e — ^0g — ^0c \quad ^0g — ^0e — ^0h.$$

Эти послѣдованія встрѣчаются и въ тональной гармоніи:

въ C-dur'ѣ:	въ A-moll'ѣ:
$^0c — ^0a — ^0e$	$e^+ — g^+ — c^+$
$^0S — {}^+Sp — Tp$	$D^+ — ^0Dp — ^0Tp$

Но тамъ они не имѣютъ значенія настоящихъ заключительныхъ каденцій (возвратныхъ ходовъ) на послѣднемъ созвукѣ, а наоборотъ, являются *ложными каденціями*. Ихъ дѣйствительная заключительная сила не подлежитъ, однако, никакому сомнѣнію; мы должны, поэтому, въ тональной гармоніи предоставить мѣсто созвукамъ терцовымъ и малотерцовымъ подлѣ квинтовыхъ и ихъ параллелей, хотя, съ другой стороны, и безъ новыхъ до-

*) Примы хода $c^+—a^+$ входятъ въ составъ созвуковъ f^+ и ^0e; примы хода $c^+—es^+$ заключаются въ созвукахъ as^+ и ^0g. *Примѣч. переводч.*

**) Именно тѣ, въ которыхъ прима третьяго аккорда вмѣстѣ съ примами двухъ первыхъ, образуютъ полный созвукъ; напр. $c^+—a^+—e^+$, здѣсь примы *c*, *a* и *e*. *Примѣч. переводч.*

казательствъ ясно, что врядъ-ли они (т. е. терцовые и малотерцовые созвуки) обладаютъ способностью создать прямое (непосредственное) заключеніе на тоникѣ, — что зависитъ отъ неизбѣжныхъ при этомъ хроматическихъ шаговъ. Во всякомъ случаѣ, слѣдуетъ признать, что гармоническія послѣдованія:

въ мажорѣ:	въ минорѣ:
$T — {}^0Sp — {}^+S — T$	${}^0T — {}^+Dp — D^+ — {}^0T$
$T — (D)\,[Tp] — D — T$	${}^0T — ({}^0S)\,[{}^0Tp] — {}^0S — {}^0T$
$T — {}^0Tp — D — T$	${}^0T — {}^+Tp — {}^0S — {}^0T$
$T — (D)\,[Sp] — S — T$	${}^0T — ({}^0S)\,[{}^0Dp] — {}^0D — {}^0T$

представляютъ собою *самостоятельныя*, т. е. не приравнимыя къ промежуточнымъ, каденціи; но это каденціи не двустороннія, а односторонніе: въ нихъ представлена только одна сторона гармоническаго родства *), хотя и двоякимъ образомъ. Къ этой же категоріи слѣдуетъ отнести и каденціи, образуемыя вводными ходами, со вставкой промежуточной гармоніи какъ при движеніи отъ тоники, такъ и при возвращеніи къ ней:

въ мажорѣ:

a) $T — {}^0Sp — {}^0S^{2>} — {}^+S — T$

b) $T — (D)\,[Tp] — (D)\,[Dp] — D — T$

въ минорѣ:

a) ${}^0T — {}^+Dp — {}^+D^{II<} — {}^0D — {}^0T$

b) ${}^0T — {}^0S\,[{}^0Tp] — {}^0S\,[{}^0Sp] — {}^0S — {}^0T$

причемъ вставленный аккордъ по возможности тѣснѣе и связнѣе долженъ примыкать къ слѣдующему ближайшему (что обозначено скобками снизу). Вотъ простѣйшіе формы такихъ односторонніхъ каденцій: $T — {}^+S — {}^0S — T$ и ${}^0T — {}^0D — D^+ — {}^0T$; также $T — Sp — S — T$, $T — Tp — S — T$, ${}^0T — {}^0Sp — {}^0S — {}^0T$, $T — Dp — D — T$, ${}^0T — {}^0Dp — {}^0D —$

*) Т. е. доминантовая или субдоминантовая. *Примѣч. переводч.*

${}^0T$ и т. д. Внутренняя логика ихъ заключается въ посредничествѣ (при помощи общихъ тоновъ) при движеніи отъ тоники къ одной изъ доминантъ, или отъ послѣдней къ тоникѣ. Во всякомъ случаѣ такія каденціи являются, такъ сказать, только половинчатыми, и въ общемъ планѣ гармоническаго движенія имѣютъ лишь побочное значеніе, а не главное и основное.

§ 17. Модуляція посредствомъ далеко заходящихъ гармоническихъ ходовъ.

Тритоновый ходъ [получающійся *) при связываніи аккорда неаполитанской сексты (${}^0S^{2>}$) и мажорной доминанты, а также аккорда лидійской кварты и минорной субдоминанты] является однимъ изъ интереснѣйшихъ замѣстителей тонового хода; онъ самымъ опредѣленнымъ и настойчивымъ образомъ предуказываетъ тонику (послѣдняя, впрочемъ, можетъ быть и T, и ${}^0T$). Если этотъ ходъ начать съ какой-либо иной гармоніи (кромѣ указанныхъ), то онъ выводитъ насъ за предѣлы тональности (производитъ модуляцію):

А. въ мажорѣ:

a) ${}^0Sp$ — D = ${}^0S^{2>}$ — D | T [${}^0T$] (напр. C-dur — G-dur [G-moll]).

b) S — = ${}^0S^{2>}$ — D | T [${}^0T$] (напр. C-dur — E-dur [E-moll]).

c) T — = ${}^0S^{2>}$ — D | T [${}^0T$] (напр. C-dur — H-dur [H-moll]).

d) D — = ${}^0S^{2>}$ — D | T [${}^0T$] (напр. C-dur—Fis-dur [Fis-moll]).

e) Dp — ${}^0S$ = ${}^+D^{\text{II}<}$ — ${}^0S$ | T [${}^0T$] (напр. C-dur — F-dur [F-moll]).

f) Tp — = ${}^+D^{\text{II}<}$ — ${}^0S$ | T [${}^0T$] (напр. C-dur — B-dur [B-moll]).

*) Тонально. *Примѣч. переводч.*

В. въ минорѣ:

g) ^{+}Dp — $^{0}\mathfrak{S}$ = $^{+}D^{\text{II}<}$ — ^{0}S | ^{0}T [^{+}T] (напр. A-moll — D-moll [D-dur]).

h) ^{0}D — = $^{+}D^{\text{II}<}$ — ^{0}S | ^{0}T [^{+}T] (напр. A-moll — F-moll [F-dur]).

i) ^{0}T — = $^{+}D^{\text{II}<}$ — ^{0}S | ^{0}T [^{+}T] (напр. A-moll — B-moll [B-dur]).

k) ^{0}S — = $^{+}D^{\text{II}<}$ — ^{0}S | ^{0}T [^{+}T] (напр. A-moll — Es-moll [Es-dur]).

l) ^{0}Sp — $\mathfrak{D}$ = $^{0}S^{2>}$ — D | ^{0}T [^{+}T] (напр. A-moll — E-moll [E-dur]).

m) ^{0}Tp — = $^{0}S^{2>}$ — D | ^{0}T [^{+}T] (напр. A-moll — H-moll [H-dur]).

n) ^{0}Dp — = $^{0}S^{2>}$ — D | ^{0}T [^{+}T] (напр. A-moll — Fis-moll [Fis-dur]).

Противоположная тоновая смѣна встрѣчается тонально при переходѣ отъ минорной субдоминанты ко второй доминантѣ (^{0}S—$\mathfrak{D}$), и уже въ этомъ случаѣ можетъ естественно привести модуляцію въ строй доминанты:

А. въ мажорѣ:

a) ^{0}S — $\mathfrak{D}$ = $^{0}\mathfrak{S}$ — D | T (напр. C-dur — G-dur).

b) Sp — = $^{0}\mathfrak{S}$ — D | ^{0}T [^{+}T] (напр. C-dur — E-moll [E-dur]).

c) Tp — = $^{0}\mathfrak{S}$ — D | ^{0}T [^{+}T] (напр. C-dur — H-moll [H-dur]).

d) $T^{3>}$ — = $^{0}\mathfrak{S}$ — D | ^{+}T [^{0}T] (напр. C-dur — D dur [D-moll]).

e) $D^{3>}$ — = $^{0}\mathfrak{S}$ — D | ^{0}T [^{+}T] (напр. C-dur — A moll [A-dur]).

В. въ минорѣ:

f) D^{+} — $^{0}\mathfrak{S}$ = $\mathfrak{D}$ — ^{0}S | ^{0}T (напр. A moll — D-moll).

g) ^0Dp—
$= \not{D} - {}^0S$ | T [^0T] (напр. A-moll — F-dur [F-moll]).

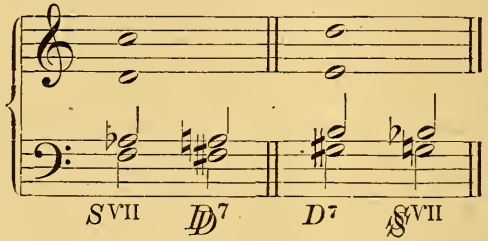
h ^0Tp —
$= \not{D} - {}^0S$ | T [^0T] (напр. A-moll — B-dur [B-moll]).

i) $T^{\text{Ш}<}$—
$= \not{D} - {}^0S$ | ^0T [^+T] (напр. A-moll—G-moll [G-dur]).

k) $S^{\text{Ш}<}$—
$= \not{D} - {}^0S$ | ^+T [^0T] (напр. A-moll—C-dur [C-moll]).

Примѣненіе этого хода въ особенности легко и удобно, если обѣ гармоніи употребляются съ септимами, вслѣдствіе чего оказываются возможными двѣ лигатуры и два хроматическихъ шага:

173.



Хроматически-полутоновую смѣну лучше всего понимать какъ соединеніе ^0Sp и ^+Sp (въ C-dur'ѣ$=as^+$—^0a), или ^+Dp и ^0Dp (въ A-moll'ѣ$=^0gis$—g^+), или-же какъ переходъ изъ ^0Sp въ $\not{S}^{\text{VII}}_{\text{III}<}$ (въ A-moll'ѣ$=f^+$—^0fis), или изъ Dp въ $\not{D}^7_{3>}$ (въ C-dur'ѣ$=^0h$—b^+); соотвѣтственно этому слѣдуетъ и дальше вести этотъ ходъ, если онъ начинается отъ другихъ гармоній, напр.:

A. въ мажорѣ:

a) T | $S - {}^+D^{\text{II}<}$
$= {}^0Sp - \not{S}^{\text{VII}}_{\text{III}<}$ D | ^0T (напр. C-dur — A-moll).

b) T | $^0S^{2>} - D^{3>}$
$= {}^0Sp - \not{S}^{\text{VII}}_{\text{III}<}$ D | ^0T (напр. C-dur — F-moll).

c) T | $S - {}^+D^{\text{II}<}$
$= {}^0Sp - {}^+Sp$ D | ^+T (напр. C-dur — A-dur).

d) T | $^0S^{2>} - D^{3<}$
$= {}^0Sp - {}^+Sp$ D | ^+T (напр. C-dur — F-dur).

e) $T \mid \mathbb{D}^{7<}$
$= {}^{0}Sp \mid S^{\text{VII}}_{\text{III}<} \quad D \mid {}^{0}T$ напр. C-dur — E-moll).

f) $T \mid \mathbb{D}^{7<}$
$= {}^{0}Sp \mid {}^{+}Sp \quad D \mid {}^{+}T$ (напр. C-dur — E-dur).

g) $T \mid D —$
$= {}^{0}Sp — S^{\text{VII}}_{\text{III}<} \quad D \mid {}^{0}T$ (напр. C-dur — H-moll).

В. въ минорѣ:

a) ${}^{0}T \mid {}^{0}D — {}^{0}S^{2>}$
$= {}^{+}Dp — {}^{0}Dp \quad {}^{0}S \mid {}^{0}T$ (напр. A-moll — C-moll).

b) ${}^{0}T \mid {}^{0}D — {}^{0}S^{2>}$
$= Dp — D^{7}_{3>} \quad {}^{0}S \mid {}^{+}T$ (напр. A-moll — C-dur).

c) ${}^{0}T \mid {}^{+}D^{\text{II}<} — S^{\text{III}<}$
$= {}^{+}Dp — {}^{0}Dp \quad {}^{0}S \mid {}^{0}T$ (напр. A-moll — E-moll).

d) ${}^{0}T \mid {}^{+}D^{\text{II}<} — S^{\text{III}<}$
$= Dp — D^{7}_{3>} \quad {}^{0}S \mid {}^{+}T$ (напр. A-moll — E-dur).

e) $\S^{\text{VII}>}$
$= {}^{+}Dp \mid D^{7}_{3>} \quad {}^{0}S \mid T^{+}$ (напр. A-moll — F-dur).

f) $\S^{\text{VII}>}$
$= {}^{+}Dp \mid {}^{0}Dp \quad {}^{0}S \mid {}^{0}T$ (напр. A-moll — F-moll).

g) ${}^{0}T \mid {}^{0}S —$
$= Dp — D^{7}_{3>} \quad {}^{0}S \mid {}^{+}T$ (напр. A-moll — B-dur).

Ученику предоставляется самому по аналогіи съ вышеприведенными образцами изслѣдовать и другіе возможные модулирующіе обороты: чрезмѣрно-секундовую смѣну, дважды-терцовую смѣну, чрезмѣрносекстовую смѣну и чрезмѣрнотерцовую смѣну. Это послужитъ превосходнымъ упражненіемъ для развитія его воображенія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, заставитъ его цѣнить всю прелесть болѣе простыхъ формъ и возвратиться къ нимъ.

§ 18. Самостоятельное сочиненіе музыкальныхъ предложеній. Построеніе періодовъ.

Ученикъ, ревностно и серьезно работавшій до сихъ поръ и вникавшій въ обоснованіе законовъ гармонической логики, не нуждается больше въ указаніи тѣхъ или

иныхъ гармоническихъ послѣдованій для своихъ работъ. Съ самаго начала мы избѣгали задачъ съ однимъ даннымъ голосомъ (каковыя, исключительно, и предлагаются ученикамъ по системѣ генералъ-баса) и посредствомъ постояннаго обозначенія тональныхъ функцій все болѣе и болѣе раскрывали предъ нимъ внутреннюю сущность гармоніи; такимъ образомъ, строгія правила соединенія аккордовъ уже давно, вѣроятно, показались стѣснительными для ученика и, можетъ быть, онъ пытался уже и самъ, собственными силами, сочинять цѣльныя, осмысленныя предложенія. Такія попытки, рядомъ со школьными работами, дѣлаетъ надо полагать каждый даровитый ученикъ; теперь ему не только предоставляется для нихъ полная свобода, но даже предлагается показать, насколько выучился онъ музыкально мыслить. Сначала мы должны, однако, сдѣлать ему нѣсколько указаній насчетъ сущности музыкальнаго ритма; разъ ученикъ хочетъ, чтобы его собственныя предложенія были удовлетворительны не только съ гармонической, но и съ общемузыкальной точки зрѣнія, онъ долженъ спеціально разсмотрѣть законы симметрическаго построенія, которые до сихъ поръ разъяснялись ему только при случаѣ; онъ долженъ познакомиться съ ихъ основными положеніями и возможными исключеніями.

Музыка — искусство симметріи въ послѣдованіи (im Nacheinander) *). Какъ въ произведеніи архитектуры глазъ нашъ разыскиваетъ (и сопоставляетъ) тѣ части формы, которыя являются симметричными другъ другу, точно также и въ музыкальномъ произведеніи (воспринимаемомъ постепенно) ухо стремится отыскать взаимносимметричныя части и уже изъ нихъ, при помощи памяти, строитъ и воспринимаетъ цѣлое художественное произведеніе. Слушать музыку, поэтому, труднѣе, чѣмъ разсматривать какое-либо произведеніе зодчества; въ послѣднемъ случаѣ мы схватываемъ сначала общіе контуры и затѣмъ имѣемъ возможность спокойно и посте-

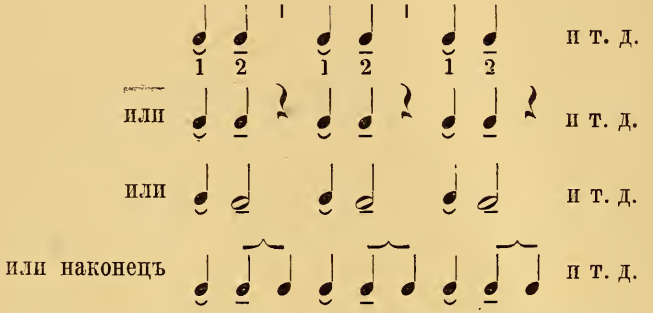
*) Какъ архитектура—искусство симметріи въ сосуществованіи (im Miteinander). („Систематическое ученіе о модуляціи и т. д.“ соч. Г. Римана, пер. Ю. Энгеля, (изд. П. Юргенсона), стр. 9.

пенно заняться изученіемъ деталей,—въ музыкѣ-же неизбѣжно совершенно-обратное явленіе: кто не усвоилъ себѣ самыхъ малыхъ симметрій, тотъ не въ состояніи перейти къ пониманію цѣлаго. Къ тому-же музыкальное художественное произведеніе проносится мимо быстро и безвозвратно; и если слушателю сразу не удалось понять пьесы, ему остается только надѣяться, что при второмъ или третьемъ слушаніи она станетъ для него понятной.

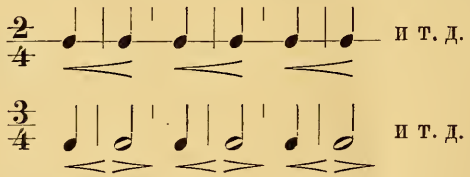
Камнями для постройки въ музыкѣ являются такты; этого не слѣдуетъ, однако, понимать въ такомъ смыслѣ, что то, что находится между двумя тактовыми чертами, соотвѣтствуетъ напменьшимъ самостоятельнымъ музыкальнымъ мыслямъ (мотивамъ). Сравненіе музыки и архитектуры покажется еще болѣе удачнымъ, чѣмъ казалось раньше, если мы вспомнимъ, что и въ зодчествѣ отдѣльные камни не соотвѣтствуютъ архитектурнымъ мотивамъ; наоборотъ,—покрываются-ли они скульптурой или выдалбливаются,—только посредствомъ связыванія нѣсколькихъ камней въ одну группу получается мотивъ, причемъ одна часть камня можетъ относиться къ одному мотиву, а другая—къ другому.

Тактъ состоитъ изъ двухъ тактовыхъ временъ, т. е. долей времени средней длительности, соотвѣтствующей, приблизительно, скорости біенія пульса; такое расчлененіе времени является для человѣка наиболѣе естественнымъ. Эти тактовыя времена воспринимаются ухомъ благодаря движенію наполняющаго ихъ звуковаго содержанія или же благодаря перерывамъ послѣдняго (паузамъ). Два тактовыхъ времени образуютъ первую малую симметрію; второе, замыкающее симметрію, такъ называемое *тяжелое* (сильное) время, въ качествѣ такового выдѣляется обыкновенно посредствомъ еле замѣтнаго замедленія (акцентъ); кромѣ того взаимная связь этихъ двухъ временъ ясно выражается еще и въ наростаніи силы—crescendo—отъ *легкаго* (слабаго) времени къ тяжелому. Можно удвоить длительность тяжелаго времени,—тогда получается трехдольный тактъ; причемъ можетъ случиться, что 1) это третье добавоч-

ное время окажется нѣмымъ (т. е. на него придется пауза), 2) на него придется только продолженіе звука, заполнившаго предъидущее время, или, наконецъ 3) оно явится со своимъ самостоятельнымъ звуковымъ матеріаломъ. Такимъ образомъ, первоначальными элементами всѣхъ музыкальныхъ формъ являются расчлененія времени:



Въ нотномъ письмѣ, вотъ уже около трехсотъ лѣтъ, установился обычай ставить тактовую черту передъ тяжелымъ временемъ; такимъ образомъ эта черта служитъ, собственно, не для разграниченія тактовъ, а для выдѣленія (подчеркиванья) тяжелаго тактоваго времени:

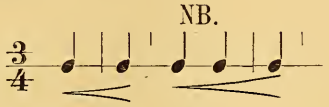


при чемъ первымъ временемъ называютъ не то, которое предшествуетъ тактовой чертѣ (затактъ), а то, которое за нею слѣдуетъ.

Такимъ образомъ, въ трехдольномъ тактѣ, легкое время слѣдующее непосредственно за тяжелымъ, слѣдуетъ разсматривать, какъ удлиненіе послѣдняго, дающее еще бо́льшую возможность подчеркнуть его значеніе въ тактѣ *); но это легкое время можетъ вступить и съ новымъ, самостоятельнымъ, звуковымъ содержаніемъ, разсматриваемымъ въ связи съ тяжелымъ време-

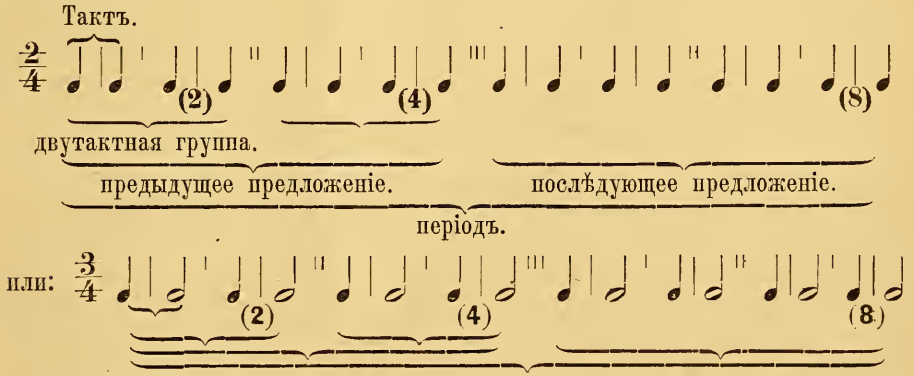
*) Т. е. показать, что это именно тяжелое время. *Примѣч. переводч.*

немъ (напр. при синкопированіи третьей и первой четверти, когда за синкопой, на вторую четверть, приходится разрѣшеніе диссонансовъ). Наконецъ, второе время можетъ совсѣмъ отдѣлиться отъ перваго и быть тѣсно связаннымъ съ ближайшимъ слѣдующимъ за нимъ тяжелымъ временемъ:



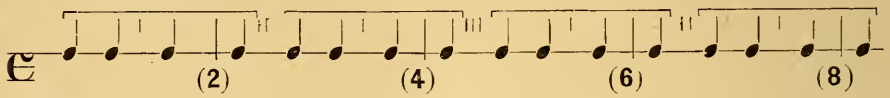
вслѣдствіе чего получается новая форма трехдольнаго такта, чуждая первоначальной его формѣ (♩ | 𝅗𝅥) и гораздо болѣе, чѣмъ та, безпокойная (съ двойнымъ затактомъ).

Подобно тактовымъ временамъ, и самые такты соединяются въ группы, при чемъ одному (легкому) такту соотвѣтствуетъ другой (тяжелый); такія двухтактныя группы могутъ въ свою очередь быть сопоставлены другъ съ другомъ, и образуютъ, такимъ образомъ, четырехтактныя предложенія; наконецъ, два такихъ предложенія (предъидущее и послѣдующее) образуютъ наибольшую нормальную форму,—періодъ (восьмитактное предложеніе).

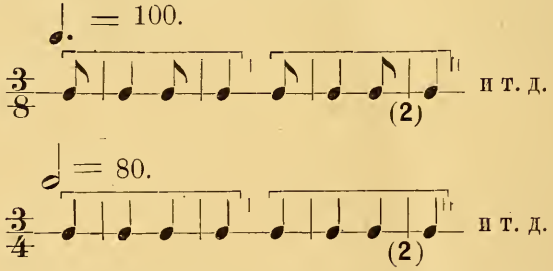


Равнозначущими этимъ ритмическимъ образованіямъ являются и другія, отличающіяся отъ нихъ только способомъ писанія, (для чего, разумѣется, существуютъ важныя эстетическія соображенія); а именно: такты въ 𝄵 ($^2/_2$), $^2/_8$, $^3/_8$ и $^3/_2$. Если два такихъ такта соединить

въ одинъ бо́льшій ($^4/_4$, $^6/_4$, $\mathfrak{C}\ni$ ($^4/_2$), $^4/_8$, $^6/_8$, $^6/_2$), то тактовая черта должна находиться тогда передъ тяжелымъ временемъ тяжелаго такта *), напр :



Къ сожалѣнію, композиторы не всегда поступаютъ правильно въ этомъ отношеніи и ставятъ тактовыя черты передъ 1, 3, 5 и 7 тактами, вслѣдствіе чего всѣ заключенія (каденціи) отодвигаются на середину такта, и, такимъ образомъ, тактовая черта перестаетъ исполнять свое назначеніе. Часто также композиторы пишутъ слишкомъ маленькіе такты, соотвѣтствующіе при данномъ темпѣ только одному времени такта. Если считать за норму для тактоваго времени ту длительность, за предѣлы которой не переходитъ біеніе человѣческаго пульса (отъ 60 до 120 по М. М. **), то при такой нотировкѣ, какова нижеслѣдующая, окажется, что, собственно, два такта слѣдуетъ считать за одинъ:



Особенно въ трехдольномъ размѣрѣ слѣдуетъ, поэтому, выяснить себѣ, соотвѣтствуетъ-ли тактовое время при избранномъ способѣ его нотировки дѣйствительному тактовому времени, или послѣднему соотвѣтствуетъ въ нотировкѣ цѣлый тактъ, или-же, наконецъ, длинное и короткое времена выступаютъ въ качествѣ самостоятельныхъ тактовыхъ временъ различной длительности. (такъ напр., въ $^3/_4$-номъ размѣрѣ, при ♩=150, очень

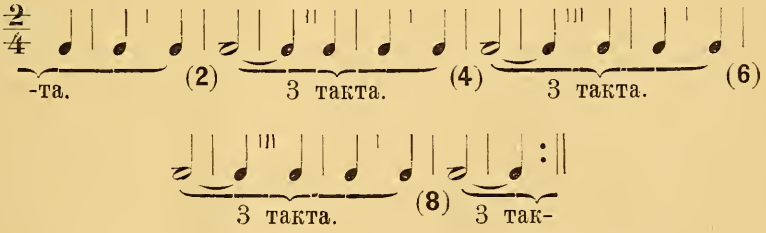
*) Т. е. второго такта изъ двухъ, образующихъ двухтактную симметрію. *Примѣч. переводч.*

**) М. М—метрономъ Мельцеля.

удобно, а, стало быть, и правильно, постоянно считать тактовыми временами длительности).

Тотъ-же самый принципъ, которымъ обусловливалось небольшое замедленіе на тяжеломъ времени такта и которому обязанъ своимъ происхожденіемъ трехдольный тактъ *),—а именно, выдѣленіе отдѣльныхъ симметрій посредствомъ подчеркиванія ихъ тяжелыхъ временъ,—требуетъ нѣкоторой *остановки* (ферматы) *на тяжеломъ времени* какъ двутактной группы, такъ и предложенія, что мы и видимъ весьма часто въ народныхъ пѣсняхъ, хоралахъ и т. п.:

Вмѣсто этого простого способа расчлененія искусство, стоящее на болѣе высокой ступени развитія, употребляетъ иногда другой, стилизированный способъ, а именно растяженіе тяжелаго времени въ группѣ до длительности, равной тремъ временамъ **), вслѣдствіе чего возникаетъ трехтактный ритмъ:



Само собой разумѣется,—вовсе не обязательно, чтобы на удлиненное тяжелое время всегда приходилась непремѣнно полная остановка звукового движенія; особенно умѣстно продолженіе этого движенія въ послѣдующемъ предложеніи, въ виду той объединенности, которая при-

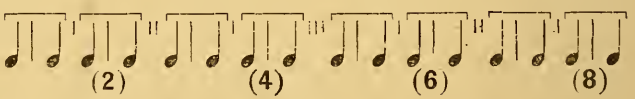
*) Древнимъ грекамъ извѣстенъ былъ и такой видъ такта, при которомъ соотношеніе между двумя тактовыми временами=2 : 3 †) *Прим. авт.*

†) Такой видъ такта (пятидольный изъ 2 + 3 долей) примѣняется и въ наше время, особенно русскими композиторами. *Прим. перев.*

**) Т. е. растяженіе до *Примѣч. переводч.*

суща ему, какъ отвѣту на первые четыре такта *). Вообще, однако, трехтактный ритмъ, подобно трехдольному такту, можетъ употребляться и въ значеніи, уклоняющемся отъ его первоначальнаго смысла.

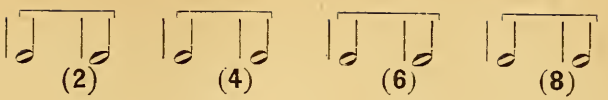
Таково нормальное восьмитактное построеніе (мы удерживаемъ это названіе и для двѣнадцатитактныхъ періодовъ, получающихся при выдержанномъ трехтактномъ ритмѣ; причемъ цифры 2, 4 и 8 будемъ всегда употреблять для обозначенія главныхъ остановочныхъ [тяжелыхъ] пунктовъ, замыкающихъ отдѣльныя симметріи). О соотношеніи ритма и гармоніи кое-что было сказано уже раньше. Такъ, намъ уже извѣстно, что диссонансы, поступенно вступающіе и поступенно-же движущіеся далѣе, не кажутся намъ рѣзкими, если только они приходятся на легкое время (проходящія ноты); что тѣ диссонансы, которые вступаютъ на тяжеломъ времени, лучше всего подготовить посредствомъ связки; что заключенія (каденціи заключительная, половинная и ложная) производятъ надлежащее дѣйствіе только въ томъ случаѣ, если они приходятся на времена, замыкающія сравнительно бо́льшія симметріи; что гармоніи, помѣщенныя на легкомъ времени, между двумя одинаковыми аккордами на сильныхъ временахъ, производятъ впечатлѣніе только фигурацій. Теперь мы можемъ сказать въ видѣ общаго правила, что *гармоническія дѣйствія приходятся, вообще, на тяжелыя времена, и что, чѣмъ тяжеле* **) *время, тѣмъ опредѣленнѣй ожидается отъ него гармоническое дѣйствіе.* Это можно также представить себѣ такъ: *тяжелое время каждой симметріи является представителемъ объединяющей единицы высшаго порядка*; благодаря движенію простѣйшихъ единицъ—тактовыхъ временъ мы воспринимаемъ болѣе широкія единицы, такты; затѣмъ, идя далѣе, тактовыя группы и наконецъ предложенія или даже періоды:

1. Движеніе четвертями: 

*) Т. е. на предъидущее предложеніе. *Примѣч. переводч.*

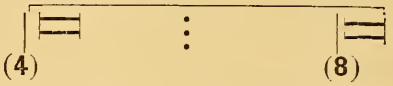
**) Т. е. чѣмъ бо́льшую симметрію оно замыкаетъ. *Примѣч. переводч.*

2. Движеніе половинными:

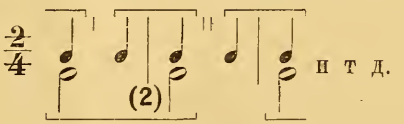


3. Движеніе цѣлыми:

4. Движеніе breves:



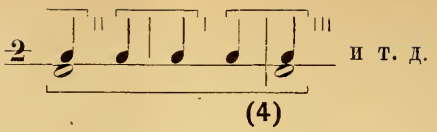
Стоитъ бросить взглядъ въ современное многоголосное оркестровое произведеніе, чтобы убѣдиться въ правильности такого толкованія (см. напр. первую часть симфоніи C-moll, Бетховена, гдѣ духовые инструменты вступаютъ съ гармоніей на 4. и 8. тактахъ и каждый разъ выдерживаютъ ее впродолженіе четырехъ тактовъ; тамъ-же можно найти не мало примѣровъ движенія половинными и цѣлыми нотами, а также примѣры фигуративнаго движенія осьмушками, о чемъ до сихъ поръ еще не было сказано). Изъ вышеприведенной схемы ясно видно также, какимъ образомъ возможно понимать первый тактъ какъ бы особымъ затактомъ высшаго порядка по отношенію ко второму такту; точно также второй тактъ по отношенію къ четвертому и четвертый къ восьмому. Простѣйшимъ уклоненіемъ отъ восьмитактнаго періода, выставленнаго нами въ качествѣ нормальнаго, является тотъ случай, когда въ началѣ (предложенія, періода и т. д.) отсутствуетъ легкое время, затактъ перваго такта. Тогда соотвѣтственно схемѣ вмѣсто движенія четвертями вступаетъ движеніе половинными *) нотами; и только затѣмъ начинается обычное движеніе четвертями:



Подобнымъ-же образомъ можетъ не быть въ началѣ и цѣлаго легкаго такта; въ этомъ случаѣ движеніе начнется, по схемѣ, прямо съ цѣлой ноты **):

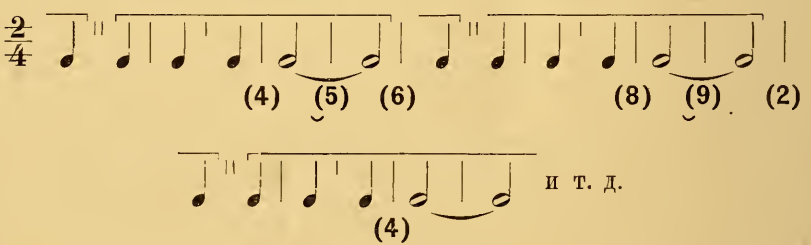
*) И, такимъ образомъ, первый „затактъ“ образуется не четвертью по отношенію къ четверти, а половиной къ половинѣ. *Примѣч. переводч.*

**) И первымъ затактомъ явится, такимъ образомъ, объединяющая наличныя тактовыя времена цѣлая нота. *Примѣч. переводч.*



что, однако, нисколько не мѣшаетъ второму тактовому мотиву явиться въ движеніи четвертями и въ полномъ видѣ (съ затактомъ):

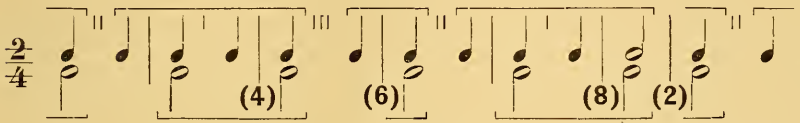
Подобнаго рода начало со сравнительно тяжелаго времени (безъ затакта къ первому такту, безъ перваго такта, безъ первой тактовой группы и даже безъ предъидущаго предложенія, – начало ex abrupto) не обусловливаетъ обязательно неправильностей и для дальнѣйшаго движенія, т. е. всѣ слѣдующіе далѣе періоды могутъ быть и полными. Но изъ самой закономѣрности художественнаго формообразованія вытекаетъ, что тотъ своеобразный видъ, который придается темѣ посредствомъ начала ея съ тяжелаго времени, служитъ первообразомъ и въ теченіе дальнѣйшей разработки ея, т. е. что воспроизведенія темы, подобно ей самой, начинаются также прямо съ тяжелаго времени, и такимъ образомъ, имѣютъ неполное начало. Это нисколько не обусловливаетъ однако, пропусковъ въ слѣдующемъ, симметрическомъ, построеніи; обыкновенно происходитъ при этомъ *удлиненіе окончаній*, т. е. заполненіе схемы посредствомъ придатковъ къ заключительнымъ временамъ напр.:



Здѣсь предъидущее предложеніе начинается тяжелымъ временемъ второго такта и послѣдующее предложеніе— тяжелымъ временемъ шестого такта; въ слѣдующемъ

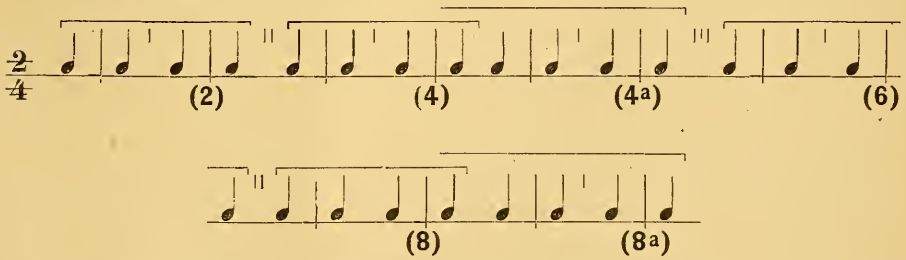
затѣмъ періодѣ мы видимъ тоже самое, — и однако восьмитактное построеніе соблюдено здѣсь вполнѣ. При этомъ *вовсе не обязательно, чтобы удлиненныя окончанія заполнены были длинными, выдержанными нотами;* они могутъ заключать въ себѣ и четверти и даже еще болѣе короткія, фигураціонныя, ноты, — необходимо только, чтобы всѣ эти ноты имѣли значеніе дополненія (придатка) къ заключенію (дополнительные, придаточные мотивы).

Возможны, однако, и такіе случаи, когда строгая симметрія нарушается посредствомъ такого начала съ тяжелаго времени, а нехватающіе *) легкіе такты дѣйствительно выпадаютъ; напр.



Здѣсь все время выпадаютъ 1 и 5 такты.

Наоборотъ, можно всегда сдѣлать дополненія къ заключительнымъ временамъ и при этомъ начала послѣдующихъ членовъ симметріи вовсе не должны быть непремѣнно неполными **):



Здѣсь въ концѣ предъидущаго и послѣдующаго предложеній повторена послѣдняя двутактная группа (повтореніе это можетъ быть заполнено какъ тѣмъ-же самымъ или сходнымъ звуковымъ матеріаломъ, такъ и новымъ). Точно также послѣ каждаго второго такта можно повто-

*) До полной симметріи. *Примѣч. переводч.*

**) Т. е. не должны начинаться непремѣнно съ тяжелаго времени. *Примѣч. переводч.*

рить тяжелый тактъ (напр. 2, 2a; 4, 4a; 6, 6a), а въ концѣ цѣлаго періода и все замыкающее его предложеніе *). Возможно также, въ концѣ періода, повторить сначала все послѣдующее предложеніе, затѣмъ всю послѣднюю двутактную группу и наконецъ только одинъ 8 тактъ. Своеобразныя нарушенія симметріи происходятъ, далѣе, въ тѣхъ случаяхъ, когда конецъ совпадаетъ съ новымъ началомъ, особенно-же при совпаденіи заключительнаго восьмого такта одного періода съ начальнымъ (легкимъ) тактомъ другого (8=1). Возможны, однако, и совпаденія менѣе значительныхъ членовъ симметріи (4=5, или 2=3, 6=7); даже повтореніе заключительныхъ членовъ можетъ сопровождаться съ перекрещиваніемъ **); такъ что, напр., при повтореніи послѣдующаго предложенія можетъ оказаться что 8=5. Для изучающаго гармонію достаточно познакомиться съ важнѣйшими формами построенія, — прежде всего съ правильными, затѣмъ съ трехтактными образованіями, а также со случаями выпущенія легкихъ тактовъ въ началѣ предложеній, съ повтореніями заключительныхъ тактовъ и съ обращеніемъ восьмого такта въ первый или второй. Случаи болѣе смѣлыхъ перекрещиваній лучше покуда изучать на твореніяхъ великихъ мастеровъ и до поры до времени не примѣнять ихъ въ своихъ работахъ.

Задачи 301—305

(Свободное сочиненіе періодовъ).

301) Образованіе правильныхъ восьмитактныхъ періодовъ въ 𝄵, 𝄴, $^3/_4$ (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.), $^6/_8$ (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.), при чемъ въ предъидущемъ предложеніи слѣдуетъ держаться главнаго строя, въ послѣдующемъ-же модулировать ***) слѣдующимъ образомъ:

---

*) Т. е. „послѣдующее“. *Примѣч. переводч.*

**) Т. е. повтореніе можетъ вступить не *послѣ* послѣдняго такта предшествовавшаго члена, а *на* послѣднемъ тактѣ. *Примѣч. переводч.*

***) Для каждой модуляціи надо написать новый примѣръ въ другомъ строѣ. *Примѣч. автора.*

A. (мажоръ): a) въ строй верхней доминанты посредствомъ $T^6 = S^6$.

b) „ „ „ „ $S^6_{1<} = D^7$.

c) „ „ „ „ $T^{3>} = {}^0S$.

d) „ параллели „ $Sp = {}^0S$.

e) „ „ „ „ $Sp^{III<} = S^{III<}$.

f) „ „ „ „ $D = {}^0Dp$.

g) „ параллели доминанты „ $Tp = {}^0S$.

h) „ „ „ „ $S = {}^0S^{2>}$.

i) „ „ „ „ $Sp^{V<} = D^7_{5>}$.

k) „ нижней доминанты „ ${}^{\S}S = S$.

l) „ „ „ „ $D^{3>} = Sp$.

m) „ „ „ „ $D^{5>}_{3>} = S^{VII}$.

B. (миноръ): a) въ строй параллели посредствомъ $S^{VI} = S^6$.

b) „ „ „ $S^{III<} = \not{D}$.

c) „ „ „ $T^{VII\flat} = \not{D}^9_{\flat}$.

d) „ минорной верхней доминанты $T^{VII\flat} = S^{VII}$.

e) „ „ „ „ $S^{VII}_{V<\ III<} = D^7$.

f) „ „ „ „ $D = D^{6>}_4$.

g) „ минорной нижней доминанты ${}^{I}_{0}{}^{0}S = {}^0S$.

h) „ „ „ „ $S^{VII} = T^{VII\flat}$.

i) „ „ „ „ $Tp = {}^0Dp$.

k) „ параллели минорной субдоминанты ${}^0S^{2>} = S$.

l) „ „ „ „ ${}^0{}^{\S}S = Sp$.

302) Образованіе правильныхъ восьмитактныхъ періодовъ, которые примыкали-бы соотвѣтственно къ періодамъ задачи 301 и модулировали-бы затѣмъ обратно въ главный строй, при чемъ они должны начинаться съ новаго строя и ясно выразить его посредствомъ одной или нѣсколькихъ каденцій. Возвратныя модуляціи должны быть сдѣланы въ примѣрахъ:

A. (мажоръ): a) посредствомъ $T^{7}\natural = D^{7}$.

b) „ $D^{7}_{3>} = S^{6}$.

c) „ $Sp = Tp\ {}^{0}S\ D_{4}$.

d) „ $S^{\mathrm{VI}} = S^{6}$.

e) „ $T^{\mathrm{VII}} = \not{D}^{9}\natural$.

f) „ $S^{\mathrm{I}>} = S^{\mathrm{VII}}$.

g) „ $T^{\mathrm{I}>}_{\mathrm{V}<} = (D^{9>})\ Sp$.

h) „ ${}^{0}T\ {}^{0}S^{2>}$.

$= Dp\ S$.

i) „ $D^{9>} = S^{6<}_{1<}$.

k) „ $T^{1<} = \not{D}^{7}$.

l) „ $D^{1<} = (D)\ Sp$.

m) „ $T^{3>} = {}^{0}S$.

B. (миноръ): a) „ $T^{1<} = (D^{7})\ {}^{0}S$.

b) „ $S^{1<}_{6<} = \not{D}^{9>}$.

c) „ $\not{D}^{9}\natural = T^{\mathrm{VII}}\natural$.

d) „ $T^{\mathrm{III}<} = D$.

e) „ $T^{\mathrm{I}>} = S^{\mathrm{VII}}\ ({}^{0}S)$.

f) „ $D^{7\,5>}_{3>} = S^{\mathrm{VII}}$.

g) „ $S^{\mathrm{III}<}_{\mathrm{V}} = D^{7}$.

h) „ $T^{\mathrm{III}<} = S^{\mathrm{III}<}$.

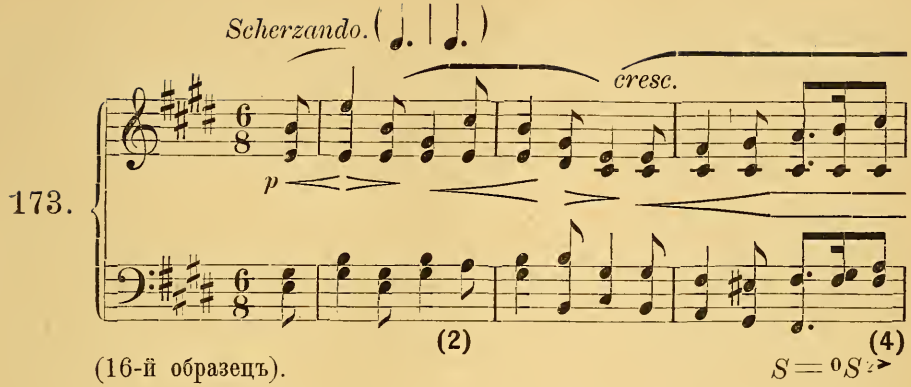
i) „ ${}^{0}Sp = {}^{0}S^{2>}$.

k) „ $S = {}^{0}S^{2>}$.

l) „ $Tp\ {}^{\mathrm{VII}} = S^{\mathrm{VII}}$.

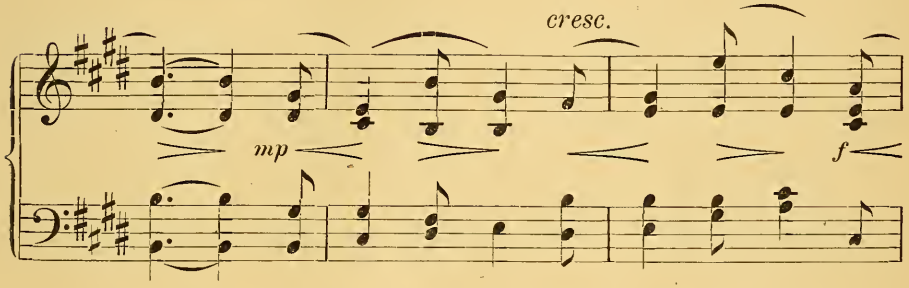
Сначала эти задачи можно рѣшать четырехголосно, нота противъ ноты; но не нотами одинаковой длительности, что придаетъ задачамъ какой-то безжизненный, окаменѣлый видъ, а примѣняя рельефные ритмическіе мотивы, чтобы и въ этомъ отношеніи развить фантазію ученика (см. 16-й образецъ; срв. его съ 301 A. h. и 302 A. h.)

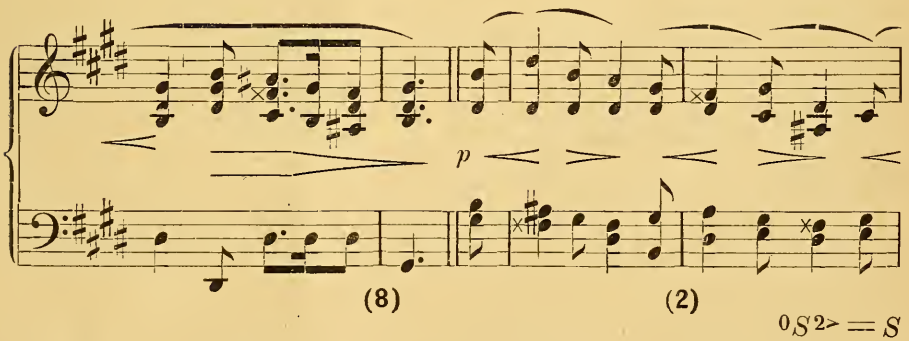
302) A h). Въ этихъ задачахъ допускается уже вынужденіе затакта или перваго легкаго такта (однако, безъ сокращенія формы):



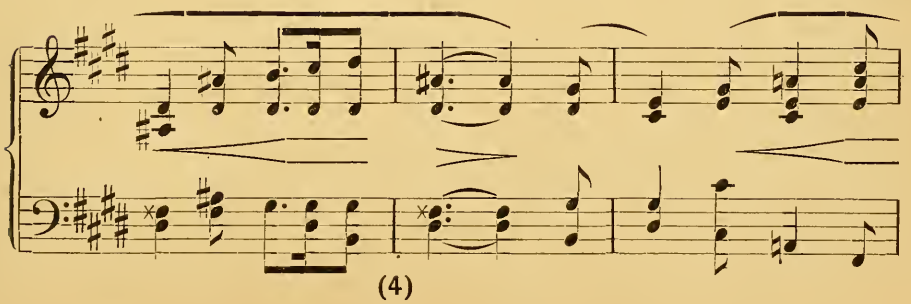
(16-й образецъ).

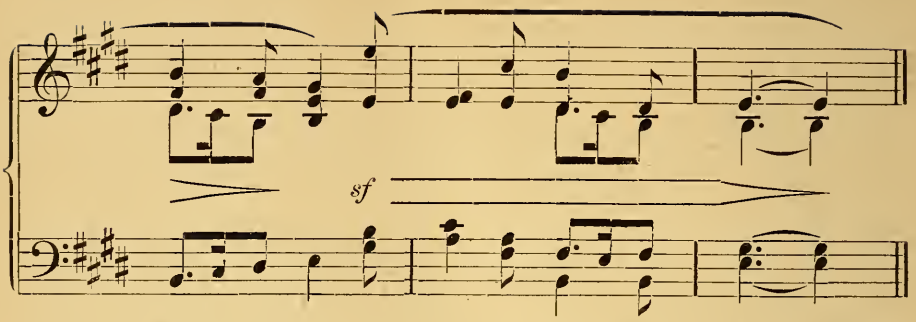
$S = {}^{0}S^{2>}$





${}^{0}S^{2>} = S$





303) Образованіе періодовъ съ трехтактнымъ построеніемъ, а именно:

1) посредствомъ вставки легкаго такта послѣ 2-го, 4, 6 и 8 тактовъ (см. выше стр. 253—254);
2) посредствомъ выпущенія (элизіи) 1-го и 5 тактовъ (при чемъ получается такое распредѣленіе тактовъ ‖: тяж. — легк. — тяж.:‖);
3) посредствомъ повторенія заключенія послѣ 2-го, 4, 6 и 8 тактовъ.

Въ этихъ задачахъ слѣдуетъ сдѣлать модуляціи:

А. Изъ мажора:

a) въ строй второй доминанты посредствомъ $T^{6}_{1<} = D^{7}$.
b) „ „ „ „ $D^{6} = S^{6}$.
c) „ „ „ „ $D^{3>} = {}^{0}S$.
d) „ доминанты параллели „ $Tp^{\text{VII}\flat} = S^{\text{VII}}$.
e) „ „ „ „ $S = {}^{0}S^{2>}$.
f) „ „ „ „ ${}^{0}S \overset{\text{VII}<}{\underset{\text{V}<}{\text{III}<}} = D^{9>}$.
g) „ „ „ „ $T^{6<} = \not{D}^{9>}_{5>}$.

В. Изъ минора:

a) въ строй второй минорной доминанты (или второй мажорной доминанты) посредствомъ ${}^{0}Tp = {}^{0}S^{2>}$.
b) „ „ „ „ „ $D^{\text{VII}\flat} = S^{\text{VII}}$.
c) „ „ „ „ „ $T^{\text{III}<}_{\text{V}<} = S^{\text{IX}<}$.
d) „ доминанты параллели посредствомъ $T^{\text{VI}} = S^{6}$.
e) „ „ „ „ $S^{\text{III}<} = D$.
f) „ „ „ „ $D^{\text{VII}>} = S^{7<}$.
g) „ „ „ „ $D^{\text{VII}\flat}_{\text{I}>} = \not{D}^{9>}$.

304) Образованіе приводящихъ къ главному строю четырехтактныхъ предложеній, послѣ которыхъ могутъ повториться соотвѣтственные періоды зад. 303, при чемъ во второй своей половинѣ послѣдніе уже не модулируютъ, а заканчиваются въ главномъ строѣ (какъ въ 17-омъ образцѣ).

Задачи эти слѣдуетъ писать уже не на четыре, а на три голоса, съ проведеніемъ свободной фигураціи: въ одной задачѣ—въ верхнемъ голосѣ, въ другой—въ среднемъ, въ третьей—въ верхнемъ, и затѣмъ въ двухъ задачахъ съ раздѣленіемъ фигураціи между всѣми тремя голосами. Трехголосное сложеніе не требуетъ никакихъ особыхъ правилъ. Кромѣ извѣстныхъ намъ доселѣ средствъ фигураціи можно употреблять при случаѣ и новые: вступленіе неподготовленной диссонирующей ноты на тяжеломъ времени (тяжелыя вспомогательныя ноты, тяжелыя задержанія), а также скачекъ къ диссонирующей нотѣ, которая вступаетъ на легкомъ времени, но посредствомъ шага на секунду переходитъ затѣмъ въ аккордовую ноту, вступающую на слѣдующемъ тяжеломъ времени (взятая скачкомъ (мнимая) проходящая нота). Въ 17-омъ образцѣ такія ноты обозначены посредствомъ звѣздочки.

Въ этихъ промежуточныхъ предложеніяхъ (которыя, какъ уже сказано, слѣдуетъ строить не трехтактно, а четырехтактно) поворотъ къ главному строю долженъ быть сдѣланъ ученикомъ посредствомъ слѣдующихъ обращеній, могущихъ вступить уже въ самомъ началѣ *) (промежуточныхъ предложеній):

A. a) посредствомъ $T^{7}\flat = D^{7}$ въ доминантовый строй, тоника котораго затѣмъ такимъ-же образомъ посредствомъ $7\flat$ обращается снова въ доминанту
b) посредствомъ D^{3-} въ доминантовый строй, и затѣмъ при помощи $D^{7}_{3-} = S^{6}$ въ главный строй.

*) Обыкновенно въ такихъ промежуточныхъ предложеніяхъ (могущихъ вырости и до восьми тактовъ), долго выдерживается (миксолидійски †) доминанта главнаго строя, вслѣдствіе чего возвращеніе послѣдняго ожидается съ усиленнымъ напряженіемъ. *Примѣч. автора.*

†) Въ C-dur'ѣ, напр., съ f, а не fis, т. е. какъ-было бы въ соотвѣтствующемъ миксолидійскомъ ладѣ. *Примѣч. перев.*

c) посредствомъ $S\,..\,{}^{7}\natural = D^{7}$ прямо въ главный строй.

d) „ $\overset{\text{VI}}{T^{\text{III}<}} = T^{7}\natural$ въ строй параллели, и оттуда посредствомъ ${}^{0}S = Sp$ въ главный строй.

e) посредствомъ $\overset{\text{I}>}{T^{\text{VI}}} = S^{\text{VII}}$ въ параллельной строй субдоминанты, и оттуда при помощи ${}^{0}T = Sp$ въ главный строй.

f) посредствомъ ${}^{0}S = Tp$ прямо въ главный строй.

B. a) „ $T^{\text{I}>} = \mathbb{S}^{\text{VII}}$ (или $T^{5>}_{3>} = \mathbb{S}^{\text{VII}}$) прямо въ главный строй.

b) посредствомъ $D^{5>}_{3>}$ въ строй минорной доминанты, и оттуда при помощи $T^{\text{III}<} = D$ въ главный строй.

c) посредствомъ ${}^{0}\overset{0}{\mathbb{S}} = {}^{0}S$ въ строй минорной доминанты, и оттуда такимъ-же образомъ (${}^{0}\overset{0}{\mathbb{S}} = {}^{0}S$) въ главный строй.

d) посредствомъ $\mathbb{T}^{7}\natural = \mathbb{S}^{\text{VII}}$ прямо въ главный строй.

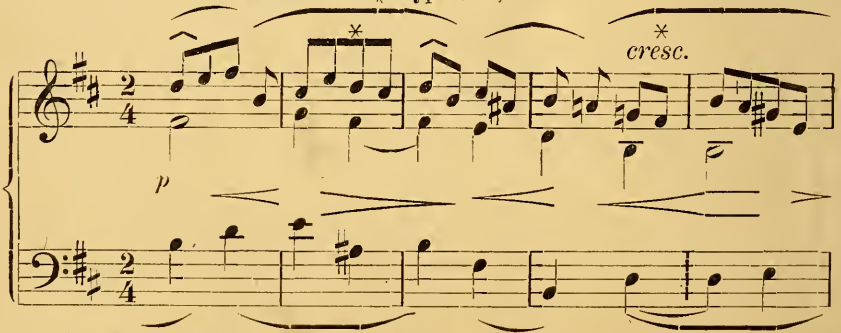
e) „ $Sp = {}^{0}S$ въ строй минорной доминанты, и оттуда посредствомъ $D^{5>}_{3>}$ въ главный строй.

f) посредствомъ $T^{7}\natural\,{}^{7}D$ въ параллельный строй, и затѣмъ при помощи $Sp = {}^{0}S$ въ главный строй.

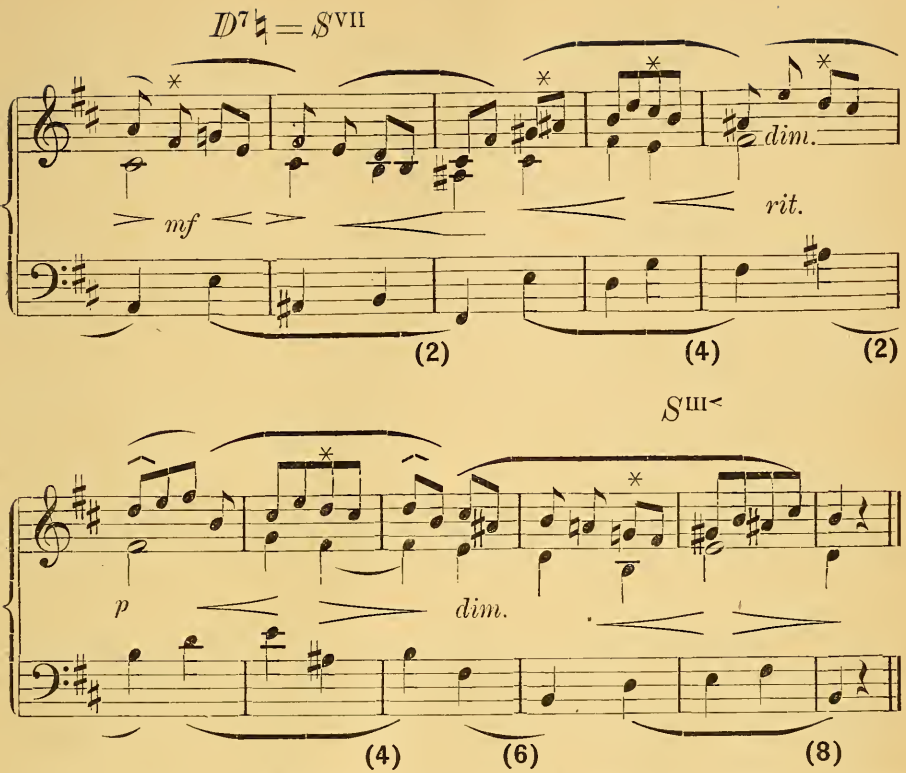
g) посредствомъ ${}^{0}S^{2>} = S$ въ строй параллели, и затѣмъ посредствомъ $S^{7<} = S^{\text{VII}>}$ въ главный строй.

(303, 2. B. d со смѣшанной фигураціей). $S^{\text{III}<} = D$

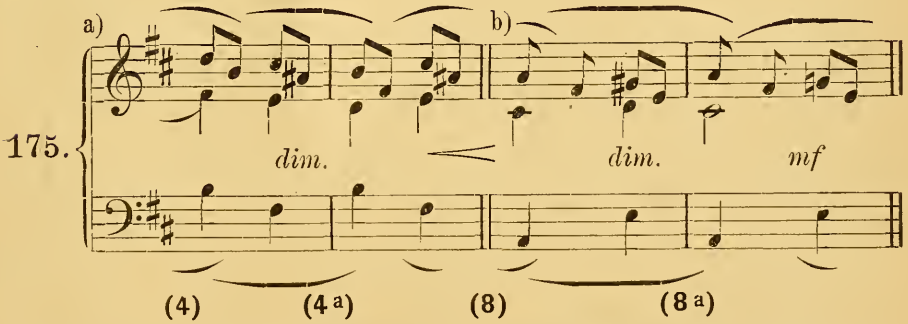
174.



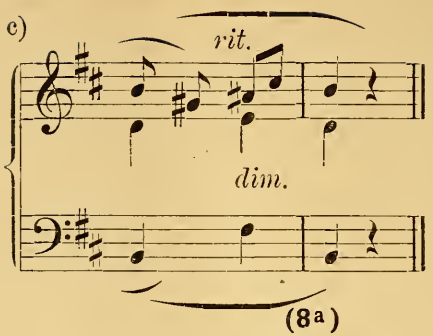
(17-й образецъ). (4) (6) (8)



Въ этомъ примѣрѣ — отчасти вслѣдствіе малой величины тактовъ — сокращеніе предложеній производитъ нѣсколько странное впечатлѣніе, впечатлѣніе это, однако, исчезнетъ, если сдѣлать къ четвертому и восьмому тактамъ какъ-бы подтверждающія и закрѣпляющія ихъ дополненія (вставить въ прим. 174 *):



*) a) и b) при изложеніи періода въ первый разъ; a) и c) при повтореніи его. *Примѣч. переводч.*



305) Образованіе восьмитактныхъ періодовъ со вставкой тактовъ, закрѣпляющихъ заключеніе *), а именно:

1) Съ повтореніемъ каждаго тяжелаго такта (2, 4, 6, 8);
2) съ повтореніемъ тяжелой группы каждаго изъ двухъ предложеній (1—4, 3а—4а, 5—8, 7а—8а);
3) съ повтореніемъ всего послѣдующаго предложенія (1—8, 5а—8а).

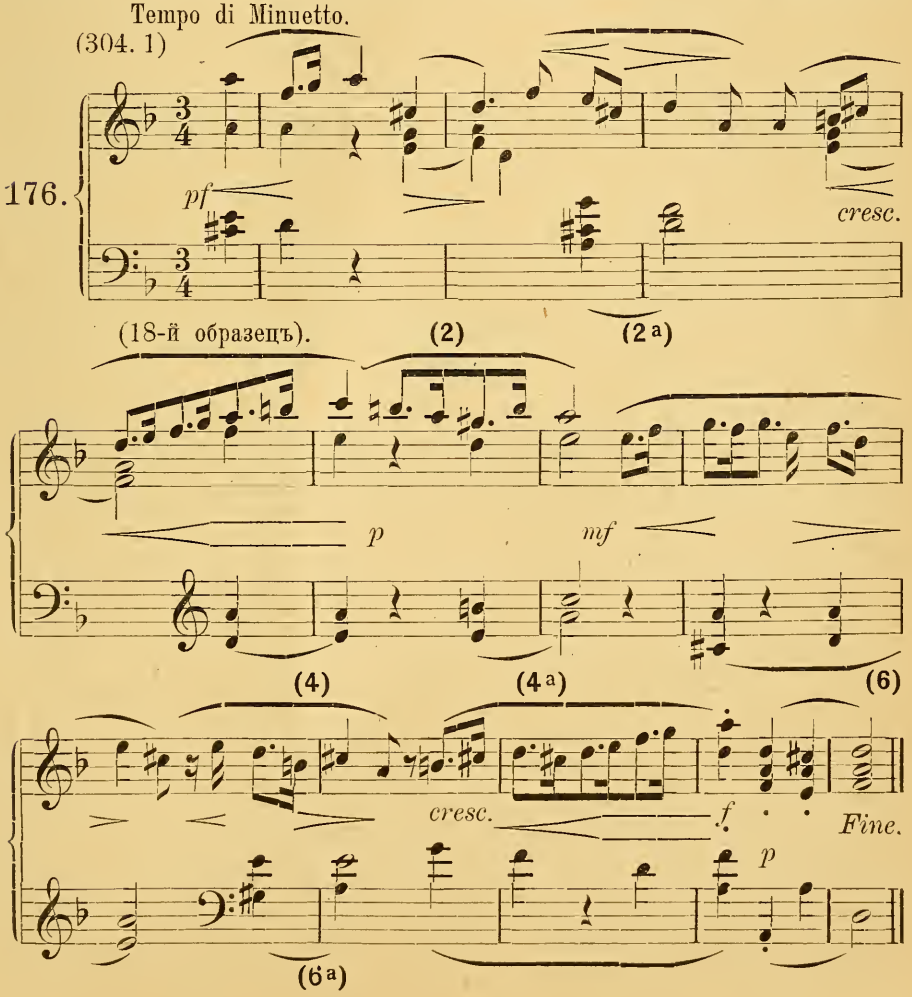
Эти расширенные посредствомъ вставокъ періоды могутъ въ тоже время заключать въ себѣ модуляцію и возвратный ходъ. При этомъ въ мажорныхъ примѣрахъ пусть предъидущее предложеніе модулируетъ посредствомъ примѣненія любого изъ извѣстныхъ намъ модуляціонныхъ средствъ въ строй доминанты, параллели доминанты, второй доминанты или доминанты параллели, а послѣдующее предложеніе приводитъ обратно въ главный строй; въ минорныхъ-же примѣрахъ модуляція должна дѣлаться въ строй параллели, минорной доминанты, второй минорной доминанты или параллели минорной доминанты, а послѣдующее предложеніе точно-также должно привести въ главный строй. Ученическія работы сдѣлаются гораздо интереснѣй (такъ какъ будутъ представлять собой короткія закругленныя композиціи), если при требуемой здѣсь формѣ (или-же при трехтактной формѣ зад. 303), прибавить къ первому періоду еще второй **); этотъ второй періодъ примыкаетъ къ первому непосредственно, безъ предшествовавшей модуляціи; за-

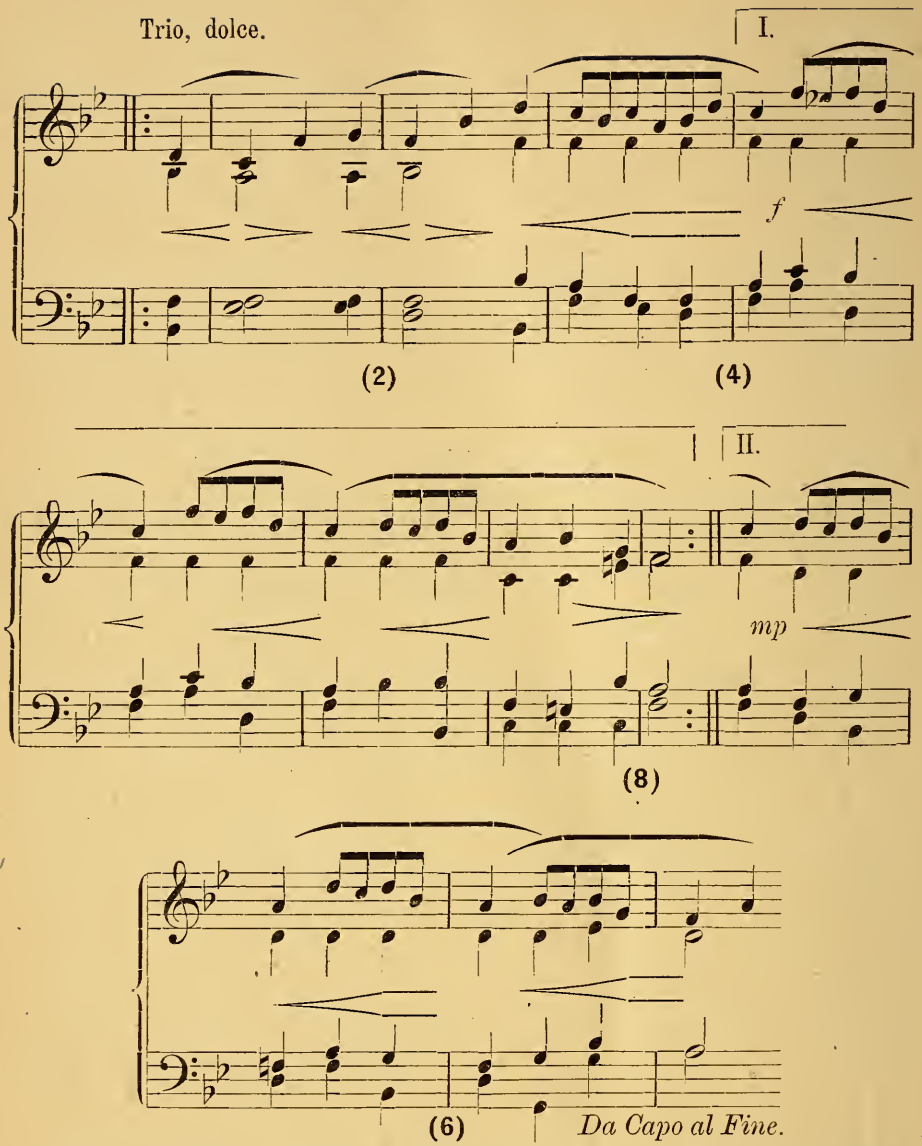
*) Т. е. повторяющихъ его. *Примѣч. переводч.*

**) Въ мажорѣ, — въ строѣ субдоминанты, минорной субдоминанты или строѣ нижней терціи; въ минорѣ — въ строѣ минорной субдоминанты или параллели субдоминанты. *Примѣч. автора.*

тѣмъ повторяется, но при повтореніи не заканчивается самостоятельно, а дѣлаетъ возвратную модуляцію, при чемъ на мѣстѣ заключительнаго восьмого такта вступаетъ начало—повтореніе перваго періода (8=1), какъ въ слѣдующемъ далѣе 18-омъ образцѣ.

И эти задачи слѣдуетъ также задумывать и писать для фортепіано. Мы не дѣлаемъ уже здѣсь никакихъ предписаній относительно фигураціи и т. п.; фантазіи ученика здѣсь представляется полная свобода; послѣднее относится также и къ числу голосовъ, которые ученикъ по произволу можетъ то увеличивать, то уменьшать:

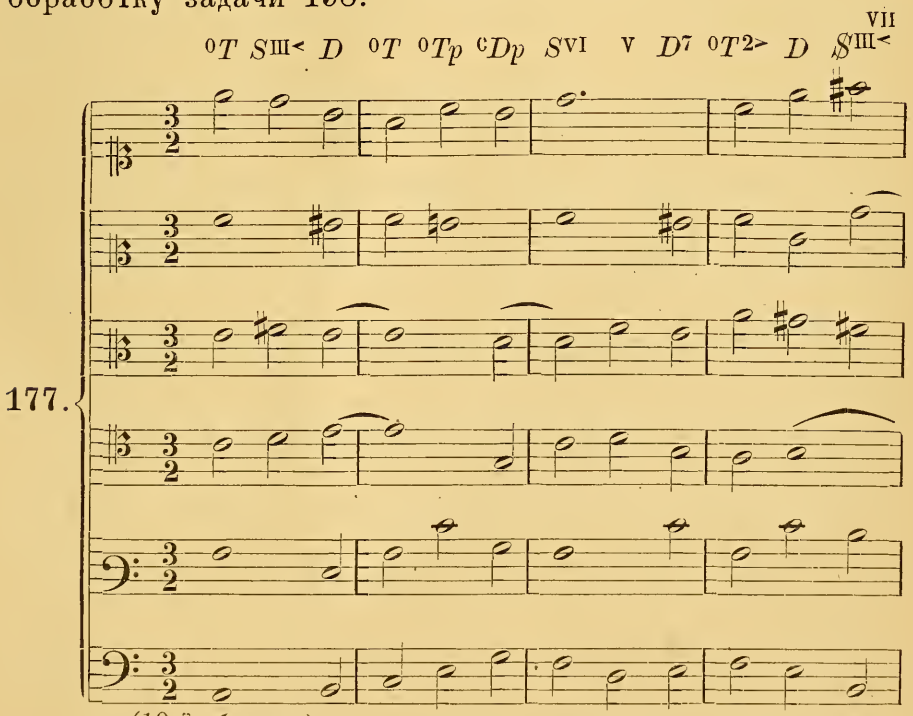




Для развитія большей гибкости голосоведенія, а также въ качествѣ дальнѣйшихъ подготовительныхъ упражненій для чтенія партитуръ, мы предлагаемъ ученику еще поработать надъ *шестиголоснымъ сложеніемъ*, для чего онъ можетъ воспользоваться задачами предъидущихъ главъ. Шестиголосное сложеніе менѣе поворотливо, чѣмъ четырехъ—или пятиголосное; въ немъ учащаются удвое-

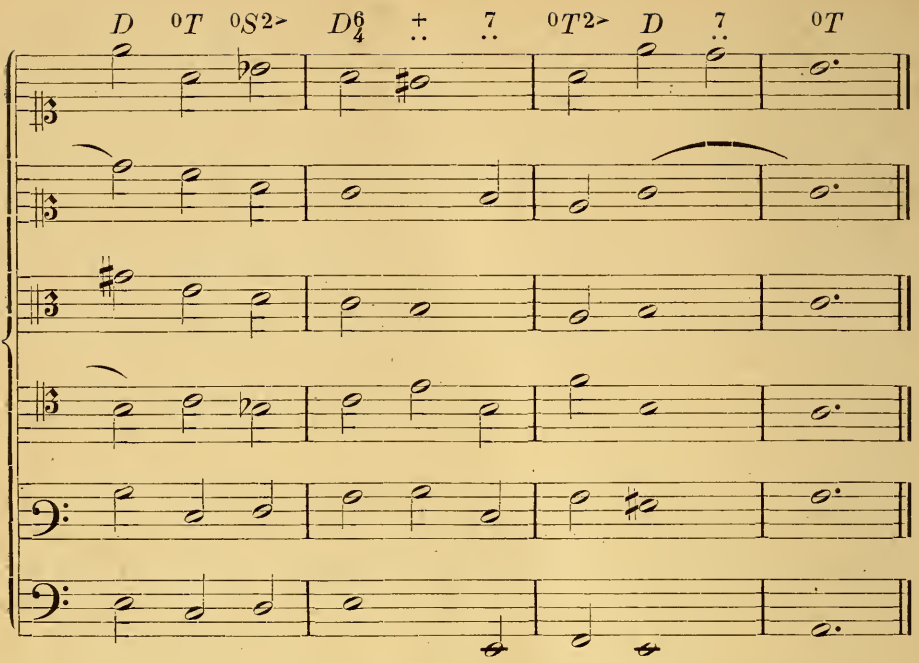
нія и трудно обойтись безъ перекрещиванія голосовъ. Но и здѣсь запрещается удвоеніе настоящей *) терціи при параллельномъ движеніи и удвоеніе диссонансовъ (за исключеніемъ того случая, когда удвоеніе это образуется одновременными проходящими нотами въ двухъ голосахъ). Удобнѣе всего считать шестиголосное сложеніе, при чтеніи и упражненіи, состоящимъ изъ 3+3, или же изъ 4 (верхнихъ) +2 голосовъ. Для развитія навыка въ чтеніи партитуръ слѣдуетъ писать задачи на шести линейкахъ, съ добавленіемъ къ прежнимъ четыремъ ключамъ еще меццо-сопранового и высокаго басового (баритоноваго) ключей.

19-й образецъ представляетъ собою шестиголосную обработку задачи 198:



(19-й образецъ),

*) Т. е. не мнимой, какъ напр. въ параллельныхъ созвукахъ.
Примѣч. переводч.



§ 20. **Органный пунктъ и модулирующая секвенція.**

Намъ остается разсмотрѣть еще два гармоническихъ образованія, изъ которыхъ въ первомъ сложность составляющихъ его созвуковъ доводится до апогея, а во второмъ вслѣдствіе учащенія модуляцій наше тональное чувство подвергается сильнѣйшему испытанію. Не безъ основанія ставимъ мы ихъ теперь рядомъ; соединеніе ихъ не только возможно, но лишь оно одно можетъ выказать оба эти образованія въ ихъ полной силѣ и дѣйствительномъ значеніи.

Оба они отчасти уже знакомы намъ. Органный пунктъ въ его простѣйшемъ видѣ не разъ примѣнялся нами, когда мы дѣлали фигурацію аккордовъ посредствомъ внѣгаммовыхъ тоновъ (напр. въ задачѣ 258: $D^{\substack{8\\6\\4}}_{\substack{7<\\6>}}{}^{\substack{7\natural\\5\\3}}$); что касается секвенцій, то онѣ — по крайней мѣрѣ тональныя—знакомы намъ уже съ § 11; но только промежуточныя каденціи близко подвели насъ къ пониманію настоящихъ модулирующихъ секвенцій. Эти послѣдніе камни какъ бы завершаютъ все зданіе гармоніи.

Органный пунктъ исторически образовался изъ квартсекстаккорда посредствомъ постепеннаго усложненія фигураціи, посредствомъ все болѣе развивавшагося обычая украшать задержанную кварту, сексту или обѣ эти ноты надъ выдержаннымъ въ басу основнымъ тономъ доминанты. Такимъ образомъ, первоначальными формами органнаго пункта являются: $D^{4\ 3}$, $D^{6\ 5}$, $D^{\frac{6}{4}\ \frac{5}{3}}$, $D^{\frac{8}{4}-3}$, $D^{\frac{8}{6}\frac{7}{4}-\frac{5}{3}}$ и т. п. Сюда-же относится и трель на терціи или квинтѣ доминанты, почти неизбѣжная въ старину при заключеніяхъ (быстрая смѣна 6 и 5, или 4 и 3); если употребить ее съ нахшлагомъ или еще съ форшлейфомъ *), или, наконецъ, обѣ трели соединить одновременно,—то родство ея съ органнымъ пунктомъ обнаружится еще яснѣе. Небольшія каденціи, обыкновенно вставлявшіяся въ старину (до Гайдна) самимъ исполнителемъ при квартсекстаккордѣ на мѣстѣ стереотипныхъ ферматъ въ концѣ сонатныхъ или концертныхъ частей, своимъ постепеннымъ расширеніемъ **) лучше всего иллюстрируютъ исторію происхожденія органнаго пункта.

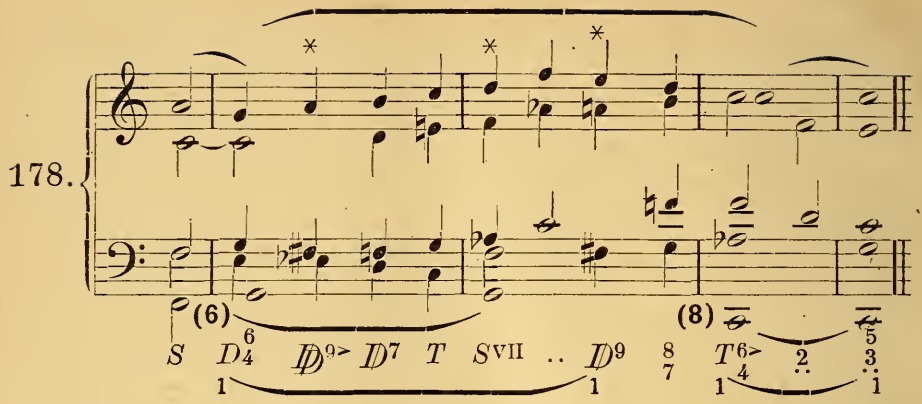
Протяженіе органнаго пункта можетъ быть самое разнообразное, смотря по тому, заполняетъ-ли онъ только послѣдніе такты какого либо симметричнаго образованія, представляетъ-ли собою болѣе продолжительную остановку на 6 тактѣ (на которомъ онъ обыкновенно появляется), состоящую въ многократномъ повтореніи группы изъ двухъ тактовъ (5—6), или-же, наконецъ, совершенно нарушаетъ симметрію и самостоятельно образуетъ цѣлыя предложенія или даже ряды предложеній. Достаточно однако 6-го и 7-го тактовъ правильнаго осьмитактнаго періода, чтобы выяснить своеобразное значеніе и дѣйствіе органнаго пункта, напр. (пятиголосное сложеніе):

---

*) Т. е. съ предшествующей трели нижнею секундой главной ноты. *Примѣч. переводч.*

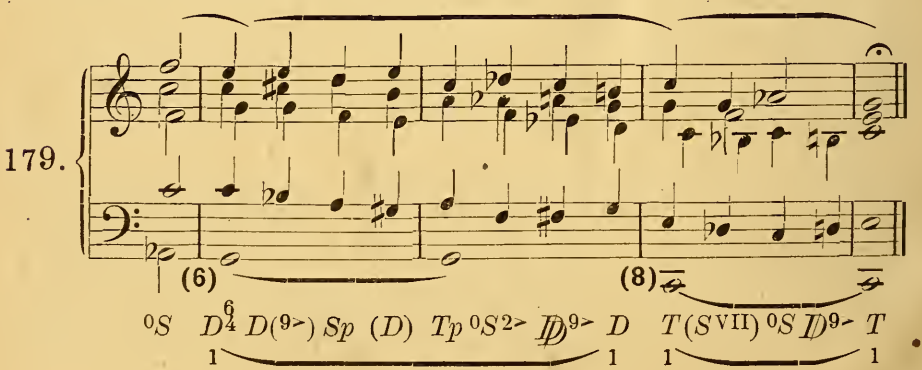
**) Д. Г. Тюркъ †), напр., совѣтуетъ тѣмъ, кто не можетъ импровизировать хорошихъ каденцій, довольствоваться трелью. *Примѣч. автора.*

†) Даніель Готлобъ Тюркъ (1756—1813), хорошій органистъ и теоретикъ (въ Галле на Заалѣ); кромѣ композицій, оставилъ также нѣсколько интересныхъ музыкально-педагогическихъ сочиненій. *Примѣч. переводч.*



Аккорды, обозначенные здѣсь *, принадлежатъ къ числу самыхъ сложныхъ, которые только возможны (они включаютъ въ себѣ 3—4 диссонанса секунды). Но наша цифровка, допускающая выдѣленіе неподвижнаго басоваго тона (который также называется „органнымъ пунктомъ“ въ тѣсномъ смыслѣ слова), и обозначеніе образующихся надъ нимъ аккордовъ, независимое отъ баса (какъ мы обозначили-бы ихъ и безъ него)—цифровка эта дѣлаетъ подобныя образованія гораздо менѣе страшными, что впрочемъ вполнѣ согласно и съ тою трудностью, которая представляется уху при воспріятіи и пониманіи ихъ.

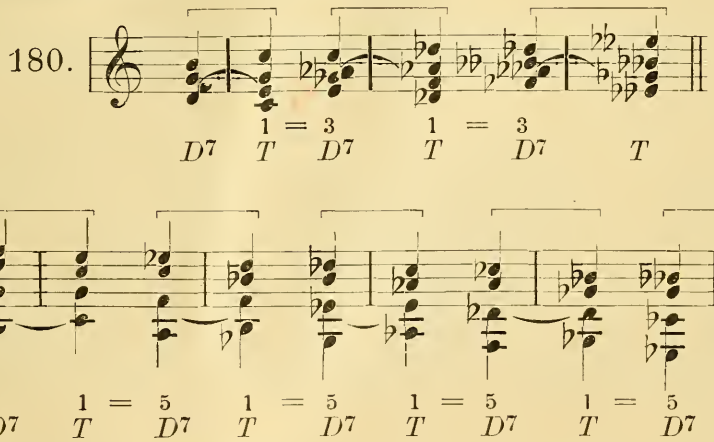
Въ предъидущемъ примѣрѣ не потребовалось даже ни разу круглыхъ скобокъ; онъ весь легко могъ быть обозначенъ тонально (съ точки зрѣнія тоники главной тональности). Въ слѣдующемъ примѣрѣ приходится сдѣлать шагъ дальше и въ обозначеніи примѣнить кое-гдѣ промежуточныя доминанты:



Оба примѣра заканчиваются короткими органными пунктами на основномъ тонѣ тоники.

Органный пунктъ представляетъ собою какъ-бы воплощеніе силы тональнаго пониманія; но наивысшія требованія силѣ этого пониманія предъявляетъ соединеніе органнаго пункта съ модулирующими секвенціями. Въ отличіе отъ тональной секвенціи сущность модулирующей секвенціи состоитъ въ томъ, что въ послѣдней воспроизводится не только мелодическая, но и гармоническая формула, т. е. что въ ней повторяются обозначенія гармоническихъ функцій (но только каждый разъ въ другомъ строѣ). Если при этомъ не мѣнять наклоненія тоникъ *), а также сохранять неизмѣннымъ интервалъ между повтореніями мотива, то секвенція скоро приводитъ къ границамъ нотнаго обозначенія; за этими границами мы уже не можемъ представить себѣ ея продолженія, — оно возможно только при энгармонической замѣнѣ однихъ тоновъ другими:

180.

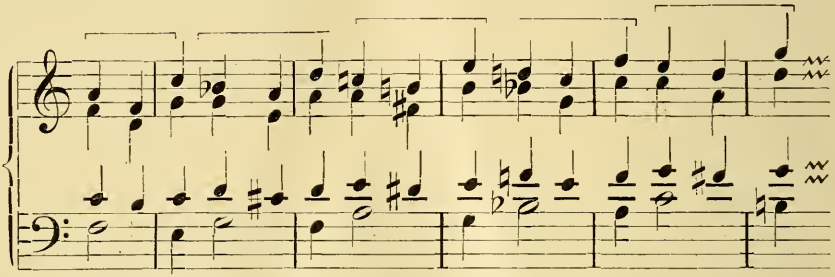


Прогрессіи подобнаго рода употребляются обыкновенно всѣми учителями пѣнія въ качествѣ формулъ для аккомпанимента въ упражненіяхъ, подымающихся или опускающихся поступенно; художественное достоинство ихъ, конечно, весьма сомнительно. Наоборотъ, не-

*) Въ каждомъ изъ подымающихся или опускающихся повтореній мотива секвенціи. *Примѣч. переводч.*

сравненно болѣе важными являются секвенціи, въ которыхъ, при неизмѣнной формулѣ гармоническихъ функцій, мѣняется величина ступени между повтореніями мотива, а также мѣняется и наклоненіе новыхъ *) тоникъ въ зависимости отъ главнаго строя (полутональныя секвенціи), напр.

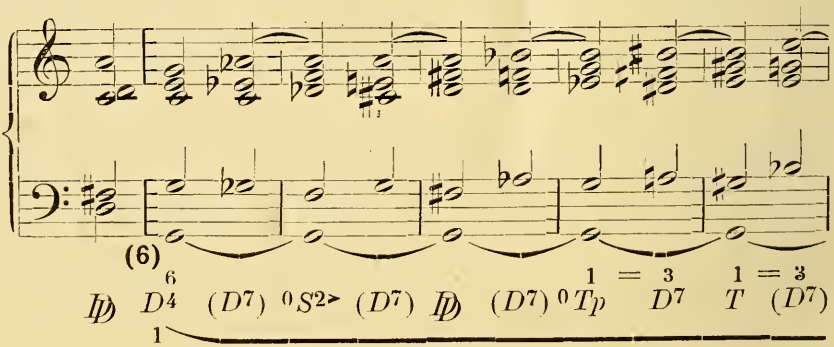
181.



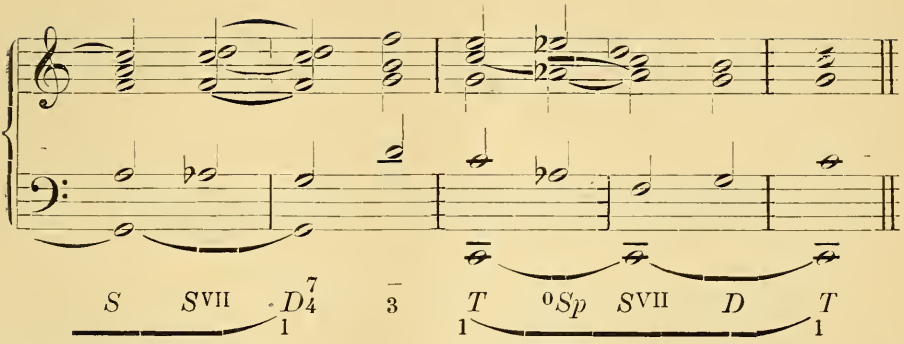
Такая секвенція, очевидно, однако представляетъ собою ничто иное, какъ тональную секвенцію, къ отдѣльнымъ аккордамъ которой прибавлены еще промежуточныя каденціи.

Вполнѣ возможно подобное образованіе построить и надъ органнымъ пунктомъ; при нѣкоторой осторожности возможно вставить въ органный пунктъ съ хорошимъ эффектомъ даже и модулирующую секвенцію:

182.



*) Т. е. возникающихъ при каждомъ повтореніи мотива модулирующей секвенціи. *Примѣч. переводч.*



Данныхъ объясненій достаточно, чтобы дать возможность ученику приступить къ анализу болѣе широко задуманныхъ органныхъ пунктовъ, какъ напр. знаменитый органный пунктъ на *D* въ третьей части нѣмецкаго реквіема Брамса.

Самостоятельныя-же упражненія въ наиболѣе смѣлыхъ комбинаціяхъ органнаго пункта выходятъ за предѣлы задачъ предлагаемой книги.

Объясненіе цифровки и терминологіи.

(Въ алфавитномъ порядкѣ).

Буквы (малыя) обозначаютъ примы созвуковъ, напр. c^{+}=верхнему созвуку с (т.-е. созвуку, построенному вверхъ отъ с,—C-dur'ному аккорду); ^{0}e=нижнему созвуку е (т.-е. созвуку, построенному внизъ отъ е,—A-moll'ному аккорду). Если при буквѣ нѣтъ обозначенія наклоненія ($^{+}$, ^{0}) [1]), и при этомъ нѣтъ римской цифры, указывающей на миноръ (см. цифры), то всегда подразумѣвается $^{+}$ (мажоръ) [2]).

Большія буквы T, D и S обозначаютъ, что созвукъ исполняетъ функцію: (T) *тоническую*, (D) *доминантовую*, (S) *субдоминантовую* [3]).

Вторая доминанта, т.-е. доминанта отъ доминанты, обозначается $\mathfrak{D}$; вторая субдоминанта, т.-е. субдоминанта отъ субдоминанты, обозначается $\mathfrak{S}$.

Гармоническія послѣдованія. Ихъ терминологія вытекаетъ изъ обозначенія интервала между основными тонами [4]). Интервалъ этотъ, въ зависимости отъ исходнаго созвука гармоническаго послѣдованія, можетъ быть прямымъ и противоположнымъ (см. эти слова). Послѣдованія созвуковъ одинаковаго наклоненія называются *ходами* [5]), различнаго—*смѣнами*

---

[1]) $^{+}$ обозначаетъ построеніе вверхъ, т.-е. мажоръ; ^{0} обозначаетъ построеніе внизъ, т.-е. миноръ. *Примѣчаніе переводчика.*

[2]) Отсюда слѣдуетъ, что для обозначенія созвуковъ, построенныхъ вверхъ (верхнихъ созвуковъ, мажорныхъ аккордовъ), можно и вовсе не употреблять крестика справа ($^{+}$),—развѣ для большей ясности въ нѣкоторыхъ случаяхъ; для созвуковъ же, построенныхъ внизъ (нижнихъ созвуковъ, минорныхъ аккордовъ), необходимо примѣненіе кружка слѣва (^{0}), кромѣ тѣхъ случаевъ, когда при буквѣ стоитъ еще римская цифра,—такъ какъ такая цифра, по цифровкѣ автора, уже сама по себѣ указываетъ на миноръ, и, слѣдовательно, кружокъ является при ней лишнимъ, кромѣ нѣкоторыхъ исключительныхъ случаевъ. *Примѣчаніе переводчика.*

[3]) Тамъ, гдѣ авторъ говоритъ во множественномъ числѣ: „доминанты“, слѣдуетъ подразумѣвать обѣ доминанты: верхнюю (нашу доминанту) и нижнюю (нашу субдоминанту). *Примѣчаніе переводчика.*

[4]) Двухъ созвуковъ, образующихъ гармоническое послѣдованіе. Верхніе созвуки (мажорные аккорды) строются вверхъ отъ основнаго тона, нижніе созвуки (минорные аккорды)—внизъ отъ основнаго тона. *Примѣчаніе переводчика.*

[5]) Слово „ходъ“ употребляется въ предлагаемой книгѣ и въ обыкновенномъ, не спеціальномъ (какъ въ данномъ случаѣ) смыслѣ. *Примѣчаніе переводчика.*

Пусть, напр., интервалъ между примами будетъ c—g; тогда, если принять за исходный созвукъ c^+, то g—прямая квинта,

^0g „ c „ „

^0c „ g—противоположн. квинта.

g^+ „ c „ „

Сообразно этому и послѣдованія:

$c^+—g^+$ и $^0g—^0c$ мы назовемъ прямыми квинтовыми (прямоквинтовыми) ходами,

$g^+—c^+$ и $^0c—^0g$—противоположными квинтовыми (противоположноквинтовыми) ходами,

$c^+—^0g$ и $^0g—^+c$—прямыми квинтовыми (прямоквинтовыми) смѣнами,

$^0c—^+g$ и $g^+—^0c$—противоположными квинтовыми (противоположноквинтовыми) смѣнами.

Прямыми,—если идти отъ мажора,—называются всѣ интервалы, образованные шагами вверхъ на квинту и на терцію; если идти отъ минора—всѣ интервалы, образованные шагами внизъ на квинту и терцію.

Цѣлый тонъ слѣдуетъ понимать, какъ происшедшій отъ двухъ шаговъ на квинту (напр. c—d=c—g—d); шагъ на полутонъ (вводный тонъ) получается изъ комбинаціи двухъ шаговъ: на квинту и на терцію въ одномъ направленіи (напр. c—h=c—g—h). Шагъ на тритонъ получается отъ комбинаціи двухъ квинтовыхъ шаговъ и одного терцоваго (напр. c—fis=c—g—d—fis). Малую терцію слѣдуетъ представлять себѣ также, какъ и большую сексту, т.-е. какъ комбинацію квинтоваго тона [1]) съ терцовымъ тономъ [1]), напр. e—g можно себѣ представить какъ [c]—g—e′ [2]) или же какъ [h″]—e′—g [3]). Интервалъ слѣдуетъ считать прямымъ, когда онъ получается вслѣдствіе движенія отъ квинтоваго созвука (напр., отъ g^+, при C—g—e′) къ созвуку терціи (въ данномъ случаѣ въ направленіи поднимающейся гармонической натуральной гаммы); или, что легче запомнить и удобнѣе примѣнить,—*прямымъ, идя отъ мажора, будетъ всякое движеніе въ сторону діезовъ; если идти отъ минора — всякое движеніе въ сторону бемолей.* Поэтому, прямыми будутъ, напр., терцовые ходы $c^+—e^+$ и $^0c—^0as$; ходы на малую терцію $c^+—a^+$ и $^0c—^0es$; хроматическіе ходы $c^+—cis^+$ и $^0e—^0es$; двойная терцовая смѣна и т. п. Можно себѣ представить всякое гармоническое послѣдованіе происшедшимъ отъ движенія въ обратномъ направленіи (ретроградномъ) [4]); тогда всѣ ходы, которые раньше были прямыми, сдѣлаются противоположными, и наоборотъ. Только смѣны—прямыя и противоположныя — не помѣняются ролями (напр., прямоквинтовая смѣна, происшедшая отъ движенія въ обратномъ направленіи, все-таки будетъ прямой, а не противоположной [5]). Противоположныя смѣны — самыя

---

[1]) Натуральной гармонической гаммы (см. созвукъ).

[2]) При построеніи вверхъ (мажорномъ построеніи).

[3]) При построеніи внизъ (минорномъ построеніи).

Примѣчаніе переводчика.

[4]) Т.-е. принять за исходный созвукъ не первый изъ двухъ, а второй.

Примѣчаніе переводчика.

[5]) Напр., если мы въ послѣдованіи $c^+—g^+$ (прямой квинтовый ходъ) примемъ за исходный созвукъ g^+ (т.-е. представимъ себѣ это послѣдованіе

сложныя изъ всѣхъ послѣдованій, могущихъ образоваться при наличности одного и того же интервала между примами.

Доминантой (верхней или просто доминантой, сокращенно D) назыв. созвукъ, лежащей на одну квинту выше тоники; $^{+}$D (обыкновенно просто D)=мажорной доминантѣ; ^{0}D=минорной доминантѣ.

Знаки: < (при цифрѣ) обозначаетъ повышеніе на полтона, >—пониженіе на полтона (см. цифры).

⌒ и т. д., сокращеніе вмѣсто „обращается въ“; обозначаетъ всегда перемѣну тональной функціи аккорда [1]), т.-е. модуляцію, напр. $T^{6}=S^{6}$ (т.-е. „тоника съ секстой“ обращается въ „субдоминанту съ секстой“).

$\overset{3}{\sim}\overset{9>}{}$ и т. д., сокращеніе, вмѣсто „энгармонически замѣняется“, напр. $\mathcal{D}^{9>}$ (въ A-moll'ѣ) обозначаетъ, что аккордъ gis—h—d—f превращается въ аккордъ h—d—f—as [посредствомъ замѣны терціи (3) gis малой ноной ($9^{>}$) as] [2]): такимъ образомъ, здѣсь происходитъ модуляція въ строй C-dur или C-moll, такъ какъ именно ихъ доминантѣ съ малой ноной, безъ примы ($\mathcal{D}^{9>}$) и соотвѣтствуетъ данный аккордъ въ своемъ новомъ правописаніи.

( ), круглыя скобки ставятъ обозначеніе тональныхъ функцій аккорда внѣ зависимости отъ тоники главнаго строя. Обозначенія, заключенныя въ эти скобки (D, S и др.) надо понимать не въ смыслѣ главнаго строя, а въ смыслѣ строя, тоникой котораго является непосредственно слѣдующій за скобками аккордъ,—все равно, будетъ-ли этотъ послѣдній однимъ изъ главныхъ созвуковъ (D, S, ^{0}S, ^{0}D) или только мнимымъ консонансомъ (Tp, ^{0}Dp, $^{0}S^{2>}$, $^{+}D^{\text{III}<}$, $S^{\text{III}<}$ и т. п.). Такъ напр. (D^{7}) ^{0}Sp=доминантсептаккорду параллельнаго созвука минорной субдоминанты (т. е. въ C-dur'ѣ=es g b des). Бываютъ случаи, когда аккордъ, являющійся тоникой заключеннаго въ скобки созвука, не слѣдуетъ за скобками, а предшествуетъ имъ; тогда значеніе его, какъ временной тоники, обозначается стрѣлой, обращенной остріемъ назадъ, напр. $^{0}S^{2>}$ (S). Если-же этого аккорда нѣтъ ни послѣ круглыхъ скобокъ, ни передъ ними, то его можно помѣстить послѣ круглыхъ скобокъ, заключивъ въ угловатыя скобки [ ].

[ ], угловатыя скобки заключаютъ въ себѣ аккордъ, служащій воображаемой тоникой для гармоническихъ функцій, помѣщенныхъ въ предшествовавшихъ круглыхъ скобкахъ. Аккордъ этотъ не появляется на самомъ дѣлѣ; обозначеніе-же его служитъ лишь вспомогательно-учебнымъ средствомъ.

ретроградным), то оно сдѣлается противоположнымъ квинтовымъ ходомъ (такъ какъ, идя отъ g^{+}, интервалъ квинты g—c будетъ противоположнымъ). Прямая же смѣна c^{+}—^{0}g, если мы ее будемъ понимать ретроградно, все-таки остается прямой смѣной: ^{0}g—c^{+} (такъ какъ, идя отъ ^{0}g, интервалъ квинты g—c будетъ тоже прямымъ). *Примѣчаніе переводчика.*

[1]) Т.-е. перемѣну того значенія, которое до этого имѣлъ аккордъ въ тональности (T, D, S). *Примѣчаніе переводчика.*

[2]) As обозначена какъ малая нона, слѣдовательно, за выпущенный основной тонъ аккорда надо уже считать g, а не e и стало быть аккордъ изъ доминанты $\mathcal{D}$ въ A-moll'ѣ энгармонически обращается въ доминанту $\mathcal{D}$ C-dur'a или C-moll. *Примѣчаніе переводчика.*

.....многоточіе, обозначаетъ повтореніе предыдущей гармоніи; при болѣе сложныхъ обозначеніяхъ съ диссонансами многоточіе указываетъ только на то, что выдерживается (повторяется) главная гармонія, а не диссонансы, напр. $D^6_4 \dot{+}\ldots$ обозначаетъ продолженіе доминантовой гармоніи, но при этомъ $^6_4$ идутъ въ $^5_3$; наоборотъ, $D^6_4\ldots.$ (безъ цифръ или безъ $+$) обозначаетъ продолженіе квартсекстаккорда [1]).

Интервалы (секунды, терціи и т. д.) и ихъ цифровое обозначеніе (2, 3 и т. д.) въ этой книгѣ, какъ и вообще въ сочиненіяхъ автора, рѣдко принимаются въ разсчетъ, какъ созвучія; наоборотъ, почти всегда они служатъ для обозначенія и характеристики отдѣльныхъ тоновъ по разстоянію ихъ относительно примы верхняго или нижн. созвука. Вслѣдствіе этого, объ увеличенныхъ, уменьшенныхъ и другихъ болѣе сложныхъ интервалахъ приходится заводить рѣчь лишь изрѣдка, при указаніяхъ относительно веденія отдѣльныхъ голосовъ (для избѣжанія неудобныхъ въ пѣніи интерваловъ). Вообще, слово „терція“, напр., обозначаетъ всегда терцовый тонъ созвука (слѣдовательно, только одинъ тонъ, а не два); „секста“ обозначаетъ тонъ, отстоящій на ступень отъ квинтоваго и т. д.

Натуральными называются прямые интервалы (см.), представляющіе собой составныя части созвука, т.-е. 1 (8), 3, 5 верхняго созвука (мажорнаго аккорда) и I (VIII) III, V нижняго созвука (минорнаго аккорда); кромѣ того, еще малая септима (7, VII), т. е. въ C-dur'номъ аккордѣ b, въ As-dur'номъ аккордѣ ges, въ ^{0}c (f-moll'номъ аккордѣ) d и т. д. Въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется особенно отмѣтить натуральный интервалъ, какъ таковой (напр., если ему предшествовалъ, или за нимъ долженъ послѣдовать его хроматически измѣненный видъ), къ нему присоединяется еще знакъ ♮, который, однако, отнюдь не имѣетъ въ этомъ случаѣ хроматически измѣняющаго значенія, а только указываетъ на то, что здѣсь подразумѣвается натуральный интервалъ, совершенно такой же, какъ если бы этого знака и не было; напр., $T^{VII}_{\natural}$=минорной тоникѣ съ натуральной (т.-е. малой) нижней септимой; въ A-moll, напр., это будетъ fis, a, c, e (VII, V, III, I).

Противоположный—это слово, будучи приставлено къ названію интервала, обозначаетъ, что онъ строится въ направленіи, противоположномъ направленію исходнаго наклоненія [2]), напр. a — противоположная квинта (V) E-dur'наго аккорда (см. прямой); h—малая противоположная секунда C-dur'наго аккорда (II$^-$).

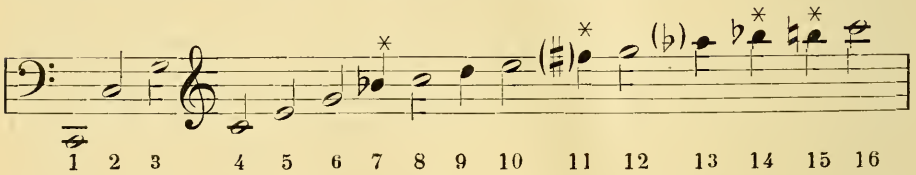
---

[1]) Объясненія нѣкоторыхъ другихъ знаковъ, служащихъ у Римана спеціально для обозначенія фразировки, мы здѣсь не помѣщаемъ, такъ какъ непосредственнаго отношенія къ разсматриваемому предмету они не имѣютъ. Желающіе могутъ найти разъясненіе ихъ въ книжкахъ того же автора: „Musikalische Dynamik und Agogik“ и „Ueber Phrasierung im Elementarunterricht“. *Примѣчаніе переводчика.*

[2]) Направленіе мажорнаго наклоненія—снизу вверхъ, такъ какъ мажорный созвукъ строится вверхъ отъ примы; направленіе минорнаго наклоненія—сверху внизъ, такъ какъ минорный созвукъ строится внизъ отъ примы. Исходнымъ наклоненіемъ называется наклоненіе исходнаго аккорда, отъ котораго строится интервалъ. *Примѣчаніе переводчика.*

Прямымъ называется интервалъ, если онъ отсчитывается отъ примы созвука въ направленіи этого созвука; т.-е. если идти отъ мажора, то прямыми будутъ всѣ интервалы вверхъ отъ примы; если идти отъ минора — всѣ интервалы внизъ отъ примы (напр., если идти отъ c^+, прямой секстой будетъ a (=6); если идти отъ ^0e, прямой секстой будетъ g (=VI); образованные же въ противоположномъ направленіи интервалы называются противоположными (ср. гармоническія послѣдованія).

Со́звукъ (Klang). Съ тѣхъ поръ, какъ извѣстно, что каждый звукъ нашихъ музыкальныхъ инструментовъ представляетъ собою не простой тонъ, а состоитъ изъ цѣлаго ряда простыхъ тоновъ, слово „звукъ“ (Klang) пріобрѣло въ наукѣ болѣе широкое, охватывающее совокупность составляющихъ его тоновъ значеніе, тогда какъ подъ „тономъ“ (Ton) подразумѣваютъ простой тонъ, какъ составную часть звука [1]). Созвукъ получаетъ свое названіе отъ самаго нижняго (обыкновенно самаго сильнаго и слышнаго) изъ составляющихъ его тоновъ, которые называются частичными, парціальными, аликвотными тонами. Такъ какъ всѣ эти тоны лежатъ выше главнаго, основнаго (отъ котораго созвукъ получаетъ названіе), то они носятъ также названіе верхнихъ тоновъ (обертоновъ). Они еще называются гармоническими тонами, такъ какъ находятся въ родственномъ (гармоническомъ) отношеніи къ основному тону. Вотъ, напр., рядъ первыхъ 16-ти верхнихъ тоновъ созвука C (такъ называемая поднимающаяся натуральная гармоническая ска́ла):

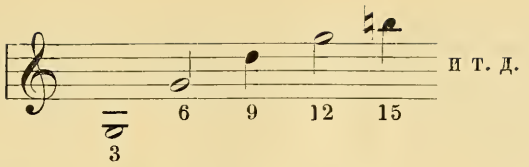


Тоны, обозначенные полунотами, суть составныя части мажорнаго аккорда, построеннаго на основномъ тонѣ (аккорда C-dur); несомнѣнно, что консонансъ мажорнаго аккорда (мажорный консонансъ) основанъ на рядѣ верхнихъ тоновъ; т.-е. что всякій мажорный аккордъ, въ какомъ бы положеніи ни были его тоны, слѣдуетъ понимать какъ созвукъ, въ которомъ усилены тѣ или другіе верхніе тоны [2]). Тоны, обозначенные звѣздочкой, не совсѣмъ точно соотвѣтствуютъ высотѣ изображающихъ ихъ нотъ; тоны, обозначенные производными числами 6, 9, 12, 15 и т. д., можно считать верхними тонами 3-го верхняго тона (g):

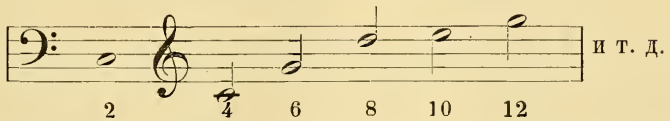
---

[1]) Поэтому я и счелъ болѣе удобнымъ называть такой сложный звукъ (Klang) со́звукомъ; на этотъ терминъ, какъ на вполнѣ подходящій въ данномъ случаѣ, указалъ также и профессоръ Н. Д. Кашкинъ (см. слѣдующее примѣчаніе). *Примѣчаніе переводчика.*

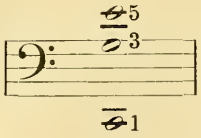
[2]) Именно въ такомъ значеніи всегда и употребляется слово „со́звукъ“ въ предлагаемой книгѣ; его не всегда можно замѣнить словомъ „аккордъ“, такъ какъ понятіе „созвукъ“ шире понятія „аккордъ“ и покрываетъ его. *Примѣчаніе переводчика.*



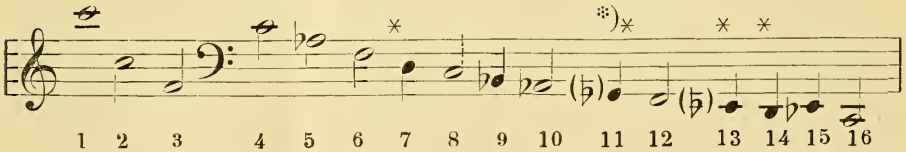
Тоны, обозначенные производными числами 4, 6, 8, 10, 12, 16 и т. д., можно считать верхними тонами 2-го верхняго тона (C):



Если мы теперь вычеркнемъ изъ ряда верхнихъ тоновъ C всѣ неточные тоны (со знакомъ *), всѣ производные и 2-й тонъ (c), какъ представляющій удвоеніе основнаго тона, только октавой выше, — то у насъ останутся три тона, представляющіе собою составныя части мажорнаго консонанса (верхняго созвука), это именно: основной тонъ (1), дуодецима (3) и септдецима (5). Такимъ образомъ, первообразъ мажорнаго аккорда есть трезвучіе въ широкомъ положеніи:



Что касается консонанса минорнаго аккорда (нижняго созвука), то онъ объясняется посредствомъ ряда нижнихъ тоновъ, построеннаго совершенно аналогично предыдущему, только не вверхъ, а внизъ отъ основнаго тона. Вотъ рядъ первыхъ 16-ти нижнихъ тоновъ (унтертоновъ) звука c‴ [2]) (такъ называемая опускающаяся гармоническая натуральная скала).



Тоны, обозначенные полунотами, суть составныя части минорнаго аккорда, построеннаго внизъ отъ основнаго тона c) f-moll'наго аккорда). Консонансъ минорнаго аккорда основанъ на рядѣ нижнихъ тоновъ; т.-е. всякій минорный аккордъ, въ какомъ бы положеніи ни находились его тоны, слѣдуетъ понимать, какъ созвукъ [1]), въ которомъ усилены тѣ или другіе нижніе тоны.

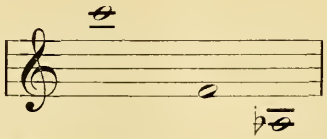
---

[1]) Акустическій феноменъ нижнихъ тоновъ гораздо менѣе изслѣдованъ и признанъ наукой, чѣмъ предыдущій (верхнихъ тоновъ).

Примѣчаніе переводчика.

[2]) См. это примѣчаніе на стр. 240.

Если мы вычеркнемъ изъ этого ряда неточные тоны (со знакомъ *), производные и удвоеніе основнаго звука на октаву внизъ (2), то у насъ получатся три тона, представляющихъ составныя части минорнаго консонанса нижняго созвука, это именно: основной тонъ (1), нижняя дуодецима (3) и нижняя септдецима (5):



Созвукомъ вводной смѣны ($2^{>}$ при минорномъ аккордѣ, $II^{<}$ при мажорномъ) называется созвукъ, происходящій отъ перемѣщенія примы на противоположную секунду. Онъ бываетъ всегда противоположнаго наклоненія; напр., аккордъ $^{+}D^{II<}$—минорный, такъ какъ онъ произошелъ отъ измѣненія мажорнаго аккорда; аккордъ $^{0}S^{2>}$—мажорный, такъ какъ онъ произошелъ отъ измѣненія минорнаго. При созвукѣ вводной смѣны надобно всегда ставить и обозначеніе наклоненія ($^{+}$, ^{0}), такъ какъ иначе цифра (см. цифры) указывала бы на противоположное наклоненіе, напр., $^{+}c^{II<}$ = h [c] e g (= ^{0}h), тогда какъ $c^{II<}$ = f as h (c); $^{0}c^{2>}$ = f as [c] des (= des^{+}), тогда какъ $c^{2>}$ = = [c] des e g. Созвукъ вводной смѣны можно всегда легко узнать, такъ какъ вводный тонъ всегда особенно отмѣченъ знакомъ $II^{<}$ (малая секунда внизъ отъ мажорной примы [1]), или же знакомъ $2^{>}$ (малая секунда вверхъ отъ минорной примы [2]). Измѣненіе же наклоненія бросается въ глаза, благодаря несоотвѣтствію между цифровымъ обозначеніемъ и обозначеніемъ наклоненія.

Созвукомъ противоположнымъ (или созвукомъ **сторонней смѣны**) называется созвукъ, построенный отъ той же примы, какъ и исходный созвукъ, только въ противоположную сторону (въ противоположномъ направленіи,—слѣдовательно, и противоположнаго наклоненія); напр., f as c (= ^{0}c) будетъ противоположнымъ созвукомъ с е g (= c^{+}), хотя прима обоихъ аккордовъ—с.

Созвукомъ параллельнымъ (сокращенно p) тоники, доминанты или субдоминанты называется созвукъ, находящейся къ нимъ въ такомъ-же соотношеніи, въ какомъ тоника параллельнаго строя находится къ тоникѣ главнаго строя; такъ напр.: C-dur и A-moll, G-dur и E-moll—параллельные строи; поэтому g^{+}—параллельный созвукъ ^{0}h (въ E-moll'ѣ), c^{+}—парал. созвукъ ^{0}e (въ A-moll'ѣ), и, наоборотъ, ^{0}e и ^{0}h—параллельные созвуки аккордовъ c^{+} и g^{+} (въ C-dur'ѣ и G-dur'ѣ). Наклоненіе тоники, доминанты и субдоминанты отмѣчается въ обозначеніяхъ Tp, Sp и Dp обычнымъ способомъ (мажоръ знакомъ $^{+}$ или отсутствіемъ всякаго знака, миноръ—знакомъ ^{0}); наклоненіе парал. созвука всегда противоположно при этомъ обозначенному наклоненію главнаго созвука. Такъ напр. въ Tp тоника мажорна (такъ какъ при T нѣтъ знака ^{0}), значитъ ея параллельный созвукъ—миноренъ; въ ^{0}Sp субдоминанта минорна, стало быть ея параллельный созвукъ мажоренъ и т. д. Иногда къ обозначенію парал. созвука присоединяются цифры, относящіеся къ голосо-

---

[1]) Т.-е. примы мажорнаго аккорда.
[2]) Т.-е. примы минорнаго аккорда. *Примѣчаніе переводчика.*

веденію (напр. $\overset{\text{III}}{\text{Sp}}$); такія цифры всегда имѣютъ въ виду наклоненіе парал. созвука; такъ, въ данномъ примѣрѣ имѣется въ виду, что терція параллельнаго созвука субдоминанты естественно должна быть минорной терціей (III).

Тоникой (сокращенно T) называется созвукъ, отъ котораго заимствуетъ свое имя строй; стало быть въ C-dur'ѣ—c-dur'ный аккордъ (c^{+}), въ A-moll'ѣ—a-moll'ный аккордъ (^{0}e); тоника минора сокращенно обозначается ^{0}T, тоника мажора въ отличіе отъ нея ^{+}T или просто T.

Черта поперекъ цифры указываетъ на выпущеніе въ аккордѣ тона, соотвѣтствующаго перечеркнутой цифрѣ (1, 3, 5); (напр., $D\overset{5}{3}$ = доминантѣ съ секстой, но безъ квинты). Выпущеніе примы обозначается чертой поперекъ самого аккордоваго обозначенія (e^{7}, $\mathcal{D}^{7}$, $\mathcal{S}^{\text{IX}<}$ и т. д. [1]). Только при обозначеніи созвука вводной смѣны перечеркиваніе оказывается лишнимъ, такъ какъ здѣсь выпускъ примы обусловливается уже обозначеніями $^{2>}$ II$^{<}$.

Цифры (1—9, I—IX) обозначаютъ тоны по ихъ разстоянію отъ примы верхняго или нижняго созвуковъ; арабскія цифры указываютъ на построеніе интервала вверхъ отъ основнаго тона (примы), римскія—на построеніе внизъ. Эти же цифры обозначаютъ и наклоненія мажорное и минорное; слѣдовательно, тамъ, гдѣ при буквахъ стоятъ цифры, знаки ^{0} и $^{+}$ излишни.

1, 3, 5 (I, III, V) обозначаютъ составныя части созвука: приму, (большую) терцію, (чистую) квинту. 2 (II) обозначаетъ большую секунду, 4 (IV) чистую кварту, 6 (VI) большую сексту, 7 (VII) малую (!) септиму, 8 (VIII) чистую октаву, 9 (IX) большую нону. Измѣненіе размѣра этихъ интерваловъ, которые должны считаться нормальными (простыми), будетъ указано знаками $<$ (= повышенію на полутонъ) и $>$ (= пониженію на полутонъ). Мѣсто цифры подъ буквами (c, e и т. д.), или подъ заступающимъ мѣсто буквъ многоточіемъ (....), указываетъ на то, что обозначаемый цифрою тонъ долженъ находиться въ басовомъ голосѣ; помѣщеніе же цифры надъ буквами или многоточіемъ ($\overset{\text{I}}{c}$, $\overset{\text{III}}{e}$, ...) обусловливаетъ то же для верхняго голоса. Если цифра поставлена сбоку буквы (c^{6}, e^{VII}, $\ldots^{\text{VI}}$), то это значитъ только, что означенный тонъ долженъ быть добавленъ къ гармоніи, но въ какомъ именно голосѣ—это все равно. Доказательствомъ простоты этой системы обозначенія служитъ то, что при ней никогда не встрѣчаются тоны, для которыхъ потребовались бы знаки двойного повышенія или пониженія ($\lessdot$ или $\gtrdot$), а слѣдовательно нѣтъ надобности и въ самыхъ этихъ знакахъ.

---

[1]) c^{7} = e g b, $\mathcal{D}^{7}$ = доминантсептаккорду безъ примы (напр., въ C-dur'ѣ—h d f (безъ g), $\mathcal{S}^{\text{IX}<}$ = минорной субдоминантѣ безъ примы съ малой ноной (внизъ), напр., въ C-moll'ѣ—as f d h (безъ c) и т. д.

Примѣчаніе переводчика.

Алфавитный предметный указатель.

Автентическая каденція 138.
Аккордъ 1.
Акцентированныя октавы 92.
Альтерированные аккорды 162.
Альтовый ключъ. 67.
Басовый голосъ 19—20; б. г. не долженъ идти скачкомъ отъ 5 (I) или къ 5 (I) 28—29; б. г. можетъ идти скачкомъ 5,54.
Валторна 190—191.
Вводнаго тона задержаніе 169;—свободно вступающее при фигураціи 169.
Вводнаго тона удвоеніе запрещается 30;—позволяется 108, 178.
Вводная смѣна 111, в. с. какъ средство модуляціи 228.
Вводной смѣны созвукъ (+ II<, 02>) 116.
Вводные шаги (шаги на малую секунду) желательны 28, 52.
Вводный ходъ 122:—какъ средство модуляціи 231; — носитъ заключительный характеръ 241.
Верхній созвукъ 9, 15.
Внѣгаммовыя задержанія 169
Восьмитактное построеніе, какъ основа музыкальной формы 253—254.
Вспомогательные тоны 91.
Вставка аккордовыхъ тоновъ, какъ средство фигураціи 92.
Выпущеніе аккордовыхъ тоновъ 20.
Гамма основная 2.
Гармонія 1.
Гармоническое дѣйствіе приходится на тяжелое время 254.
Гармоническое значеніе тона 3.
Гобой 190.
Голосоведенія ошибки 26, 30, 57, 74, 83.
D 7, Dvi 81.
Дважды-терцовая смѣна 146, 150.
Двоякое значеніе гармоническаго послѣдованія въ зависимости отъ его дальнѣйшаго поворота 211 и дал.
Двусторонняя каденція 45.
Двутактная группа 249.
Дискантовый ключъ 123.
Диссонансъ 11; д. подъ видомъ консонанса 83.
Диссонансы подготовленные 158, проходящіе 156, свободные 165, фигураціонные 155, характерные 80 и дал., 155.
Диссонирующіе аккорды 14.
Диссонирующіе тоны (не интервалы!) 83; д. т. могутъ вступать свободно, но затѣмъ должны двигаться поступенно 83; д. т. не должны быть удваиваемы 36, 83.
Діатоническая гамма 2.
Доминанта 12; д. минорная верхняя 44.
Дополнительные придаточ. мотивы 257.
Дорійская секста 126 и дал.; эллиптическій шагъ отъ нея 140.
Дуодецима 4.
Зависимые тоны 3.
Задержанія 34, 158; з. гаммовыя и внѣгаммовыя 169; з. малой противоположной секунды 134.
Заимствованная ложная каденція 144.
Заключительная каденція 137 и дал.
Запаздывающее разрѣшеніе 87.
Заступающее голосоведеніе 83.
Интервалъ 4.
Каденція автентическая 138; двусторонняя 45; заключительная 137; ложная (прерванная) 106, 114, 138, 144; плагальная 138; половинная 138, 141.
Каллиграфическія правила нотописанія 18, 38.
C. F. (cantus firmus) 38.
Квартетъ струнный 90.
Квартсекстаккордъ ($^6_4$) 34; долженъ быть избѣгаемъ 104; к. малый (D$^6_4$>) 68; минорный 36.
Квинта выбрасывается изъ аккорда 19-20, 85; удваивается въ басовомъ голосѣ 23.
Квинтовая смѣна 65, 73; к. цѣпь 15.
Квинты параллельныя 26, 52.
Кларнетъ 190—191.
Ключи 123.
Консонансъ 11; мнимый 34, 103, 117 и дал.
Лады церковные 131—132.
Легкое (слабое) время 249.
Лидійская кварта 127 f, 135.
Ложная (прерванная) каденція 138, 144; л. к. въ мажорѣ (D—Tp) 106; въ минорѣ 114, 122; л. к. „заимствованная" 144—145. л. к. приводитъ къ мнимому консонансу 105 и дал.
Мажорная квинта (5) выпускается 34; м. септима (7) дѣлаетъ шагъ на ступень внизъ 84.
Мажоръ (его характеръ) 24, 43, 66; м. заступаетъ мѣсто минора (въ концѣ каденціи) 67, 144; мажоръ—миноръ 66.
Мажорный аккордъ 9, 15.

Малотерцовая смѣна 111, 113; какъ средство модуляціи 175.
Малотерцовый ходъ 112; какъ средство модуляціи 242.
Математическое опредѣленіе интерваловъ 4.
Мелодическое связываніе аккорд. 17 –18.
Мелодія 1.
Миксолидійская септима 127, 129; эллиптическій шагъ отъ нея 140.
Минорная верхняя доминанта 44; м. прима выбрасывается 34, удваивается 31.
Минорный аккордъ 9, 15; м. квартсекстаккордъ 36.
Миноръ (его характеръ) 24, 43, 66; м. заступаетъ мѣсто мажора въ каденціи 67, 144: миноръ--мажоръ 66.
Мнимые консонансы 34, 103, 117 и дал.
Модулирующая секвенція 270.
Модуляція 14, 77, 96—97, 201 и дал.
Натуральная септима въ фигураціи 203.
Начало съ тяжелаго времени (ex abrupto) 256.
Неаполитанская септима 134.
Нижній созвукъ 9, 15.
Нотописанія правила 18, 38.

Обертоны 4 и дал.
Обращеніе см. модуляція.
Общіе тоны остаются на мѣстѣ 28.
Октава 4, 5.
Октавы паралельныя 26, 52, 92; противоположныя 26.
Органный пунктъ 51, 270.
Основная гамма 2.
Основной тонъ 19, 20; наиболѣе пригоденъ для удвоенія 21.
Отклоненія 185.
Ошибки голосоведенія 26, 30, 57, 78, 83.

Параллельныя квинты 26, 52; п. октавы 26, 52, 92; п. созвуки 103.
Партитура 58; п. струннаго квартета 90.
Перемѣнные тоны 91.
Переченье 74; послѣ неаполитанской сексты естественно 136.
Періодъ 251.
Плагальная каденція 138.
Половинная каденція 138, 141.
Повышеніе минорной терціи придаетъ аккорду значеніе +D 97, 217;—значеніе Sm< 217.
Подготовленіе диссонанса 170.
Пониженіе мажорной терціи придаетъ аккорду значеніе 0S 97, 217;—значеніе 0D 217.
Поступенное голосоведеніе 28.
Предложеніе 251; п. послѣдующее и предъидущее 251.
Прерванная каденція см. ложная каденція.
Придаточные дополнительные мотивы 257
Прима, какъ центръ тоноотношеній 3.
Промежуточныя каденціи 184; п. предложенія 263.
Пропущенный въ гармоническомъ послѣдованіи созвукъ появляется позже 210 и дал.
Противоположная тоновая смѣна 146а), 147; какъ средство модул. 245.
Противоположной малой секунды задержаніе 134.
Противоположноквинтовая смѣна 65, 71.
Противоположноквинтовый ходъ 43 и дал.
Противоположный созвукъ 65; его терція, какъ средство фигураціи 128.
Проходящіе тоны 91.
Прямой квинтовый ходъ 24 и дал.
Пятиголосное сложеніе 181.

Равенства знакъ (=) служитъ указаніемъ обращенія (модуляціи) 78.
Раздѣленная фигурація 93, 94.
Растояніе нормальное между голосами въ четырехголосномъ сложеніи 21.
Ритмическія условія играютъ важную роль при шагахъ на увеличенные и уменьшенные интервалы 70.
Родство тоновъ и созвуковъ 12.
Рядъ квинтъ 15; р. терціи 15.

S6, Svii 81.
Самостоятельное сочиненіе музыкальныхъ предложеній 247 и дал.
Свободный диссонансъ, какъ результатъ эллипса 165.
Секвенція 174; модулирующая 270; терцовая 179.
Секста можетъ быть въ басу S6 89.
Секунда,—ея голоса стремятся разойтись врозь 84.
Септима (7) не должна быть басовымъ голосомъ предпослѣдняго аккорда каденціи 86; с. можетъ быть въ басу Svii 89.
Сильное (тяжелое) время 249.
Симметрія въ музыкѣ 248 и дал.
Скачки голосовъ при повтореніи той-же гармоніи 33.
Скобки круглыя ( ) 186, с. угловатыя [ ] 189, (эллипсъ).
Слабое (легкое) время 249.
Созвукъ верхній и нижній 9, 15.
Сопрановый ключъ 123.
Средніе голоса выдерживаютъ общіе тоны 33.
Средства фигураціи 91 и дал.
Сторонная смѣна 65 и дал.
Стрѣла подъ скобками, остріемъ влѣво ( ) 188.

Субдоминанта 12, 14.

Теноровый ключъ 119.
Теноръ нотируется октавой выше чѣмъ слышится 75.
Терція не выпускается въ аккордѣ 21; т. не удваивается 21, 30.
Терцноnаккорды 225.
Терцовая секвенція 179.
Терцовое строеніе, какъ основа гармонической схемы генералъ баса 174.
Терцовый ходъ 122; какъ средство моду-

ляціи 234; обладаетъ заключительной силой 235.
Терцсептаккорды 100 и дал.
Тоника 12, 14; т.—единственный абсолютно-консонирующій аккордъ строя 105.
Тоновая смѣна 111; какъ средство модуляціи 229.
Тоновый ходъ 52; какъ средство модуляціи 210.
Тонъ 1, 3.
Транспонирующіе инструменты 190, 194, 197.
Трехдольный тактъ возникаетъ вслѣдствіе удлиненія тяжелаго времени двухдольнаго такта 249.
Тритоновая смѣна 111; какъ средство модуляціи 230.
Тритоновый ходъ 146, 148; какъ средство модуляціи 187.
Тритонъ 57; входитъ въ составъ аккорда 69—70.
Тромбонъ 194.
Труба 194.
Тяжелое (сильное) время 249; т. в. каждой симметріи, какъ представитель ритмически-объединяющей единицы высшаго порядка 254.
Тяжелыя времена требуютъ опредѣленнаго гармоническаго дѣйствія 254.

Увеличенная кварта въ фигураціи 203.
Увеличенная секунда, способъ избѣгать ея 126, 127.
Увеличенно-квинтовая смѣна 146, 150.
Увеличеннсекстовая смѣна 146, 149.
Увеличеннсекундовая смѣна 146, 150.
Увеличеннотерцовая смѣна 147, 150.
Увеличенные интервалы въ голосоведеніи 57, 69—70.
Удвоеніе вводнаго тона запрещается 30; позволяется 108, 178.
Удвоеніе квинты въ параллельномъ движеніи при разрѣшеніи квартсекстаккорда запрещается 34.
Удвоеніе терціи 21, 30; нежелательно, если въ аккордѣ уже удвоенъ основной тонъ 85; допускается въ параллельныхъ созвукахъ 104, 108; вполнѣ естественно въ ложн. каденціяхъ 106.
Удвоеніе тоновъ аккорда 19.
Удлиненіе окончаній 256—257.
Унтертоны 5 и дал.
Фаготъ 190.
Фигурація 91; раздѣленная 93—94.
Формулы „заимствованной“ ложной каденціи 144—145.
Фригійская секунда 134.
Функціи гармоническія 14.
Характерные диссонансы 80 и дал.; къ средство модуляціи 96.
Характерные фигураціонные тоны 203 и дал.
Хроматически-полутоновая смѣна 146, 148; какъ средство модуляціи 246.
Хроматически-полутоновый ходъ 147, 151.
Хроматическіе шаги голосовъ
Хроматическій шагъ требуетъ дальнѣйшаго движенія въ туже сторону 241.
Хроматическія валторны и трубы 197.
Хроматическое голосоведеніе 74.
Хроматическое измѣненіе аккордовыхъ тоновъ 162.
Церковные лады 131—132
Шестиголосное сложеніе 268.
Эллиптическій шагъ дорійской сексты и миксолидійской септимы 140.
Энгармоническая фигурація аккорда D9> и др. 225.